TEXT
CONTEXT
AUDIENCE

文本 语境 读者

当代美国叙事理论研究

A STUDY ON CONTEMPORARY AMERICAN NARRATIVE THEORY

唐伟胜 著


中国出版集团

世界图书出版公司

国家社会科学基金项目成果

TEXT
CONTEXT
AUDIENCE

文本 语境 读者
当代美国叙事理论研究

A STUDY ON CONTEMPORARY AMERICAN NARRATIVE THEORY

唐伟胜 著

世界图书出版公司
上海·西安·北京·广州

图书在版编目(CIP)数据

文本、语境、读者:当代美国叙事理论研究/唐伟胜著.
—上海:上海世界图书出版公司,2013.8
ISBN 978-7-5100-5972-8

Ⅰ.①文… Ⅱ.①唐… Ⅲ.①叙述—文学理论—文学
研究—美国 Ⅳ.①I712.06

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 093199 号

文本　语境　读者

当代美国叙事理论研究

著　　者　唐伟胜

出 版 人　陆　琦
策 划 人　姜海涛
责任编辑　应长天
装帧设计　车皓楠
责任校对　石佳达

出版发行　上海世界图书出版公司　www.wpcsh.com.cn
地　　址　上海市广中路 88 号　www.wpcsh.com
电　　话　021-36357930
邮政编码　200083
经　　销　各地新华书店
印　　刷　上海市印刷七厂有限公司
如发现印装质量问题
请与印刷厂联系　021-59110729
开　　本　787×960　1/16
印　　张　16.25
字　　数　280 000
版　　次　2013 年 8 月第 1 版
印　　次　2013 年 8 月第 1 次印刷
书　　号　ISBN 978-7-5100-5972-8/I·50
定　　价　38.00 元

自　序

我真正开始做点学问,始于1997年,也就是我进入四川外语学院攻读硕士学位以后。在那之前,我在重庆一所不好不坏的大学教书,一教就是6年。这个学校的重点领域不是外语。在那里,很多人,包括多数学校领导,都只把英语看成一个工具,从来没有意识到英语其实也是一门学科,也有专属自己的研究对象。久而久之,即使是外语系的老师,也都开始认同这样的观点,于是纷纷转行去学经济,学管理,或者其他什么专业。于是,我所在的那所大学就出现了一个十分奇特的现象:英语教师评讲师不需要任何科研成果,即使评副教授,因为是在校内操作,也都不需要今天我们所谓的"核心期刊"论文。这样,在那个共有六十多人的外语系,讲师和副教授扎堆,却没有一名正教授。自然,外语系也就没有任何学科概念,绝大多数年轻老师都没有自己的研究方向,大家在讲授大学英语之余,偶尔聚会,聊的无非都是瓜田李下的话题,很多老师甚至将大把时间用于通宵玩麻将或者打电子游戏。

不知什么时候开始,我落下了舞文弄墨的"坏"习惯,就是这点"恶习",让当时的我觉得与众不同,并因此而沾沾自喜。记得1992年,也就是我刚参加工作的第二年,我在北京航空航天大学主办的英语学习类杂志《大学英语》上发表了我的首篇"学术论文"。论文虽然不足千字,但在外语系还是引起了一阵"喧哗与骚动",我的虚荣心也因此得到了极大满足(我现在甚至怀疑,所有从事外语研究的人,其初始目的可能都源自那份无法驱遣的虚荣心)。接下来,我又再接再厉,在《大学英语》《英语学习》《英语知识》等学习类杂志上发表了多篇文章,内容多与当时手头的教材有关。顿时,我被好意或恶意地吹捧为外语系"学术明星",自己也飘飘然不知所之。

我就是以这种状态进入四川外语学院的。我的学术故事的转折点也正发生在这里。进入四川外语学院没多久,我过去的优越感荡然无存,原来的自我被击得粉碎,剩下的只有惶惑的碎片。当我看着学术期刊上我似懂非懂(或者完全不懂)的

论文，当课堂上教授们问出一个又一个我根本不知如何作答的问题，当导师询问我的学术方向我茫然不知所措，这时，我知道过去的“我”已经远去了。于是，我开始“泡”图书馆。那个时候，只要没有课，我的时间基本上都花在图书馆里，我甚至和图书馆里的那些大叔大妈交上了朋友，偶尔没带图书证照样在里面自由徜徉。2011 年我回川外开会，还特意去“缅怀”了图书馆，非常神奇的是，有位图书管理员居然认出我来。她还是同样亲切的笑容，只是脸上多出不少皱纹。15 年了！

那个时候，我贪婪地阅读经典文学理论，阅读现代主义小说理论，阅读不少作家专论（多数是英国 19 世纪的那些著名作家，川外图书馆这类书籍尤其多），几乎是在不知不觉中，我发现自己闯入到了一个令人激动的领域：小说叙事学。我收集了当时能找到的所有相关书籍，比如徐岱的《小说叙事学》，罗钢的《叙事学导论》，浦安迪的《中国叙事学》，杨义的《中国叙事学》，申丹的《叙述学与小说文体学研究》等，并认真加以研读，对于有些疑惑的地方，我还曾几次给北京大学的申丹教授写信请教，她都给了我详细而认真的答复，让我深为感动，使我亲身感受到了学界知名专家的严谨和宽容。

硕士毕业之后的两年多里，为稻粱谋的我，远离了校园，也远离了叙事学。终于，在 2002 年我又回到了原来工作的那所高校。非常自然地，我也重新回到了叙事学这个领域。我突然发现，在我离开的这段时间里，国内对叙事学的研究已经进入到一个新的阶段，其中最突出的成果就是北京大学出版社出版、申丹教授领衔翻译的“新叙事理论译丛”（共 5 本）。记得那是 2002 年 5 月，我去北京出差，欣喜地在中关村图书大厦看到这套书，当即全部买下，回到宾馆便迫不及待地阅读起来，第一本就是詹姆斯·费伦（James Phelan）的《作为修辞的叙事》，一个新的研究视界就此打开。我按图索骥，努力寻找所有国内外的最新叙事研究图书，从有限的收入里面拿出很大一部分来购买它们。有一次我在 Amazon 上订购了十余本国外的叙事学著作，结款的时候发现价值人民币超过 3000 元！这在当时几乎相当于我两个月的全部收入，但我仍毫不犹豫，“悲壮就义”般地下了订单。

仿佛上天也为我的付出而感动，因而赐给我很多意想不到的收获。2003 年，我不仅在《外国语》《解放军外国语学院学报》这样的知名期刊上发表了自己的论文，而且获得了人生中第一个科研课题。这些成果在我们那个学校的外国语学院（这个名称是与时俱进的结果，虽然学科水平仍然是外语系）均是突破性质，为此

学校宣传部还特别写了我的介绍,放在学校网首页。没过几天,我居然接到了四川外语学院一位教过我的教授的祝贺电话。原来,他是重庆市高校的评估专家,那几天正流连于各高校网页了解情况,于是就看见了那篇关于我的介绍。然而,这些所谓成绩已不能给我带来当初发表千字短文时的那种激动,原因很简单,这时的我早已"曾经沧海难为水"了:叙事学博大精深,我才刚上路哩!

果然,在几板斧头砍过之后,我的研究很快就进入到瓶颈期。非常幸运的是,2003年底在福建漳州举行的全国首届叙事学研讨会上,我认识了我的博士生导师宁一中教授。在那次研讨会上,宁老师因参加其他会议,比我们晚一天到漳州。之前,我虽然读过宁老师的著作,也在各种场合听说或见到宁老师的名字,但当我第一次见到宁老师本人时,还是吃了一惊。宁老师看上去很精神,说起话来斯文而儒雅。我惴惴不安地提出,希望自己能够跟着他攻读博士学位。宁老师似乎看出了我的忐忑,非常和蔼地询问了我的一些基本情况,然后鼓励我报考!当时,宁老师的鼓励就像一缕柔柔的春风,吹散了盘踞在我心头的阴霾。于是,我努力准备,终于在2005年被北京语言大学比较文学研究所录取,成为宁老师的弟子。在北语的课堂上聆听宁老师的叙事学课,让我的叙事学之路重新开阔起来。

更加幸运的是,2005年11月,我申请的国家留学基金委项目获得了批准,之后我与詹姆斯·费伦教授联系到他所在的俄亥俄州立大学英语访学,并获得他的同意。于是,在我修完了北语的博士课程之后,2006年9月,我启程前往美国俄亥俄州立大学。俄亥俄州立大学英语系拥有像詹姆斯·费伦、布莱恩·迈克黑尔(Brian McHale)、戴维·赫尔曼(David Herman)等知名叙事学家[据悉,女性主义叙事学专家罗宾·沃霍尔(Robyn Warhol)近期也汇入到了这个叙事专家圈],编辑出版美国叙事文学研究会(现已更名为"国际叙事研究会")的会刊《叙事》(*Narrative*)。如果说美国已经是当今叙事学的中心,那么毫不夸张地说俄亥俄州立大学就是叙事学研究中心的"中心"。

在俄亥俄州立大学英语系大约两年时间里,我经常出没于这些叙事学家的课堂,参与他们的课堂讨论,获益良多。詹姆斯儒雅之气度,布莱恩仙道之风范,戴维精灵之神采,都给我留下了极其深刻的印象。更为重要的是,他们上课时的旁征博引,谈古论今,让学生(也包括我)穿梭于叙事学的历史、现在与将来,听起来真是如沐春风,大快人心。每次詹姆斯把新鲜出炉的《叙事》赠送给我时,我都如饥似

渴地阅读里面的每一篇文章。凡遇到不太理解的地方，即求教于他，而他总是不厌其烦地给我解释；有些文章的观点太过深奥（或者表述太过复杂），他怎么解释我仍一脸茫然，这时他就无奈地耸耸他那很宽的肩膀（詹姆斯曾经是波士顿大学篮球队员），随即无奈地苦笑一下。我只好重新阅读原文，一有心得就再与他讨论。

2008 年回国以后，由于各种原因，我调离原来工作的学校，来到美丽的广州，加入南方医科大学外国语学院。在学校的支持下，我在这里组建了叙事研究团队，编辑出版《叙事》（中国版），目前已出四辑。《叙事》（中国版）的编辑出版迫使我不断接触西方最新叙事理论，它们常常带给我启迪，也常带给我困惑。在启迪与困惑之中，我仍旧选择坚持。这本《文本、语境、读者：当代美国叙事理论研究》就是我在叙事理论的启迪与困惑中坚持的结果。

是为序。

唐伟胜

2012 年 5 月于白云山麓

目　录

第一章　经典叙事学面面观

本章提要：“叙事学”(narratology)这一术语由托多罗夫(Todorov)1969 年首次正式提出，旨在发现和描写叙事组件的功能及相互关系。本书认为，叙事学是 20 世纪 60 年代西方学术界兴盛的结构主义之产物，其理论根基包括俄国形式主义、索绪尔的语言学理论、英美新批评和结构主义等。经典叙事学将叙事分为故事(story)和话语(discourse)，并分别研究叙事的这两个层面。聚焦故事层面的研究主要探讨故事的最小单元及序列、故事的组合方式、故事的功能结构等；聚焦话语层面的研究则探讨叙事的时间、叙事角度及距离、叙事者及叙述层次、人物话语表达方式等问题。总体来说，经典叙事学关注的是脱离语境的文本结构成分，不注重具体文本的阐释问题，因此属于诗学范畴。

理论背景

一直到 20 世纪早期，欧洲文学批评的重心仍然是诗歌，小说被认为仅传达人类某些经验，缺乏“诗学”技巧，因而不具有美学价值，不值得批评家认真研究，即使研究，也应主要关注小说的主题或内容。第二次世界大战之后，新批评(new criticism)流派的实践为小说研究打开了大门。新批评家认为，诗歌的形式分析有助于理解诗歌的美学价值和意义，同理，小说的技巧也可以像史诗、诗歌、戏剧那样微妙，其形式也与其他文类的形式一样意味深长。著名文评家马克·肖勒(M. Schorer)在其论文《作为发现的技巧》(*Technique as Discovery*)中指出：

现代批评家已经向我们证明，谈论内容本身根本就不是谈论艺术，而是谈论经验；仅仅当我们谈论实现的内容，即形式，即作为艺术作品的艺术作品的时候，我们才作为批评家说话。内容，或经验，与实现的内容，或

艺术，之间的不同在于技巧。因而，当我们谈论技巧时，我们几乎就谈到了一切[1]。

新批评这种重视小说技巧研究的做法使批评家们在小说批评中大胆使用诗歌批评的方法，而传统的小说批评术语如情节、人物、背景、主题等则受到了许多人的轻视。在他们看来，小说技巧应包括作者、叙述者、读者之间的种种关系，以及将故事（fabula）转化为情节（sjuzet）过程中的调控方式（如"视点"）等。同时，形式并非仅仅是故事如何被讲述的问题，还包括从故事情节中"浮现出来的形象、隐喻和象征的结构，因此小说就可以用已经被成功地应用于诗歌的方法来研究"[2]。

如果说新批评促使小说的形式研究从后台走向了前台，从而为叙事学的出现作了前期准备，那么俄国形式主义（Russian formalism）、结构主义（structuralism）、英美修辞学派及以索绪尔（Saussure）为代表的共时语言观则直接为法国叙事理论的滋生和发展提供了支点。

俄国形式主义

俄国形式主义最早兴起于20世纪一二十年代，但其法文译本在60年代才面世，直接影响了巴特（Barthe）、托多罗夫等一大批早期叙事学家。1914年，俄国形式主义代表人物之一维克多·什克洛夫斯基（V.Shklovsky）在一篇文章中明确宣布了其形式主义文艺观：

> 目前，旧艺术已经死亡，而新艺术尚未诞生。很多事物也都死了，我们已失去对世界的感觉。……只有创造新的艺术形式，才可以使人恢复对世界的感知，使事物复活，使悲观主义销声匿迹。[3]

一般认为，俄国形式主义有两大派别：莫斯科语言学派和彼得堡诗歌语言研究会，分别成立于1915年和1916年，前者多为语言学家，后者主要是文学理论家。他们的基本观点是形式结构并不仅是事物的外衣，而是构成该事物本质的根本机制，简单地说，形式也是内容的一部分，甚至是至关重要的组成部分，这种观点同结

---

① ［美］华莱士·马丁《当代叙事学》，伍晓明译，北京大学出版社1989年版，第2页。

② 同上书，第3页。

③ ［荷］佛马克《二十世纪文学理论》，生活·读书·新知三联书店1988年版，第12页。

构主义语言学是一脉相承的。他们认为,以前文艺研究中主要关注所谓"内容"是不恰当的,因为"内容"仅是一种生活材料或主观思想而不是艺术,艺术中的内容其实已经完全形式化了。艺术的创新不在于内容的创新,而在于改变形式使人们熟悉的事物在艺术中"陌生化"(defamiliarization)。什克洛夫斯基在其代表作《作为技巧的艺术》中提出了形式主义的"陌生化"原则:

> 艺术的目的是传达对事物的直接经验,就好像那是看到的而不是认识到的;艺术技巧在于使事物变得陌生,在于以复杂化的形式增加感知的困难,延长感知的过程,因为在艺术中感知过程本身就是目的,必须予以延长。①

根据这一原则,什克洛夫斯基进而认为,决定诗歌历史的不是形象,而是"对词语进行安排和加工的新技巧"的使用,"一种新形式的诞生,不是为了表现新内容,而是为了取代已经失却文学地位的某种旧形式"。他对各类结构的散文体作品进行分析之后认为,文学作品是"纯粹的形式,是材料的关系组合"②。

将陌生化原则使用到更具动态结构的小说研究中,什克洛夫斯基与其他形式主义者[如托马舍夫斯基(Tomaszewski)]一起确立了"故事"(fabula)和"情节"(sjuzet)两个概念的区分。故事指事件的基本延续,是作家创作的基础,而情节则是在作品中使故事具体化的手段和方法,这样,情节就兼具形式和内容两种功能,是使故事陌生化的关键要素。什克洛夫斯基以托尔斯泰的《霍尔斯多麦尔》为例,说明情节如何能引起读者感知的变异。在《霍尔斯多麦尔》中,叙述者是一匹马,而不是人类,从而使作品呈现出一种被颠倒的关系:被称为"人"的显示着他们的动物本能,而作为动物的马却能高谈理性与本能,这种颠倒具有明显的陌生化效果,使"一个描写对象从其通常的感知领域转移到一个新的感知领域,结果形成了某种语义变化"。什克洛夫斯基认为,此处的陌生化效果来自作者叙述手法和叙述结构的变异。

形式主义在认定诗学语言与日常语言的区分基础上,提出了"文学即形式"的概念。研究文学形式时,从文学技巧和功能出发,认为主题不是对现实的反映,而是文学建构,其存在依赖于作品的素材结构,而不是相反。其最终结论是,文学材料的功能取决于技巧和结构,技巧和结构的不同导致同一材料发挥不同的功能,由

---

① 《西方二十世纪文论选 第2卷》,中国社会科学出版社1989年版,第68页。

② [法]让-依夫·塔迪埃《20世纪的文学批评》,史忠义译,百花文艺出版社1998年版,第20-25页。

此,文学史完全可以依据文学形式的变化来重新撰写。可以看出,俄国形式主义的研究思路和方法(包括其确立的故事/情节划分)与后来的法国结构主义叙事学有诸多相似之处。

结构主义

结构主义兴起于20世纪60年代,以俄国流亡学者雅各布森(Jakobson)(也有观点认为他是形式主义的继承和发扬者,因而将他归入形式主义阵营)为代表的布拉格语言学派(即功能语言学)使俄国形式主义与结构主义联系起来,而《批评的解剖》的作者诺思罗普·弗莱(Northrop Frye)则在英美新批评与结构主义之间架起了桥梁[①]。

结构主义的分析原则是:分析对象不能被缩减为各部分简单的总和。不同的单位有着不同的功能:它们不仅仅具有在一个既定的体系内所使用的意义。这些单位的价值决定于组合规则,而不是它们固有的特征[②]。也就是说,一个作品中的形式构成要素之所以有意义,完全是由于它们共同处于一个结构之中,形成了一定的相互关系。要素本身没有实质意义,而只有在某个系统(结构)中的关系意义。与形式主义者一样,结构主义批评家也不认为故事是生活的如实再现,而是由成规(convention)和想象形成,结构主义者的任务就是"试图找出存在于神话、民间故事、科学小说、幻想作品、自传、侦探小说以及写实小说之下的成规,试图解释语言、社会和头脑如何有助于文学成规的形成"[③]。事实上,1969年托多罗夫首次提出叙事学一词时,给"narratology"的定义就是:

> 叙事学:关于叙事结构的理论。为了发现或描写结构,叙事学研究者将叙事现象分解成组件,然后努力确定它们的功能和相互关系[④]。

从该定义中,我们可以清楚地看到结构主义和叙事学之间的关系,以至于可以认为经典叙事学与结构主义叙事学是相等的概念。很明显,结构主义中强调的结构、共时、功能、相互关系等要点在叙事学研究中得到了继承和重视。

---

① 见徐岱《小说叙事学》,中国社会科学出版社1986年版,第50页。

② [法]贝尔纳·瓦莱特《小说:文学分析的现代方法与技巧》,陈艳译,天津人民出版社2003年版,第124页。

③ [美]华莱士·马丁《当代叙事学》,伍晓明译,北京大学出版社1989年版,第15页。

④ Tzvetan Todorov, Grammaire du Décameron, Mouton: The Hague, 1969, p.9.

现代语言学理论

一般认为，现代语言学可分为两代。第一代主要研究口头语言和口语的音位构成，研究的单位不超过句子，第二代语言学研究超段落现象（包括语义、主题、非语言、语用等）。索绪尔的《普通语言学教程》被认为是现代语言学的发端。在索绪尔看来，符号是整个交际系统的基础。符号分解为能指和所指。前者是后者的支柱，后者代表所指示的事物或概念。能指和所指之间的关系是没有理由的，甚至是任意的，就像棋盘上的棋子，可以由任何一个等值的别的词去代替，这说明符号只有放在严密的结构中并将其与其他符号区别开来才是最重要的。从这一点上看，索绪尔的语言学观的确是结构主义的。

索绪尔的语言理论为小说形式研究提供了重要的理论基础。小说研究应该重视符号的能指层面，尤其是符号所在的系统以揭示该符号的位置。同时，由于符号的所指在符号使用过程中不断增加，所以小说符号研究应置于文本及互文本（intertext）的双重环境中[①]。

现代语言学的另一位奠基人是雅各布森。他将语言视为功能系统，认为任何语言使用都包含六个要素，并分别对应六种功能[②]：

（1）六要素图：

语境（参照体）

信息

信息发送者　　　　信息接收者

通道（心理或物理）

密码

（2）六功能图：

参照功能

诗功能

表情功能　　　　认知功能

搭桥功能（交际功能）

元语言功能

---

① ［法］贝尔纳·瓦莱特《小说：文学分析的现代方法与技巧》，陈艳译，天津人民出版社2003年版，第70页。

② 见胡经之《西方文艺理论名著教程》，北京大学出版社2002年版，第249页。

语言交际中的六要素不是平衡分布的，但都具有各自的作用。语言具有何种交际价值取决于六要素中占主导地位的要素。若交流倾向于语境，参照功能就占支配地位；当交流倾向于信息的发送者，那么表情功能就占主要地位；如果交流倾向于信息本身，诗功能或审美功能就占主导地位了。他同时指出，虽然诗功能首先体现为一种属于自己的音响、节奏、格律、句法等形式结构，当实际研究中也不应排除诗功能与其他功能的关联。

雅各布森的语言功能观修正了早期形式主义根据语言运用目的来区分诗歌语言的做法，从而兼顾了诗歌系统研究中的历时性和共时性，引导研究者不仅关注诗歌的共时结构规律，还去研究该结构的历时演变。雅各布森的理论直接催生了结构主义语言学的产生，这种寻找系统内在结构的分析方法也很快扩展到文学、心理学、美学和哲学，雅各布森的理论也与索绪尔一起，被公认为结构主义的基石。

除索绪尔及雅各布森外，20 世纪 60—70 年代风靡一时的乔姆斯基（Chomsky）关于语言的生成转换语法对法国结构主义叙事学也有很大的影响，叙事学者在研究中甚至借用了乔姆斯基意义上的“深层结构”“表层结构”“转换”等概念。

英美修辞学

当韦恩·布思（W.Booth）1961 年发表其受到广泛阅读的《小说修辞学》之时，西方“新批评”已属强弩之末，但从亨利·詹姆斯（Henry James）以降流行的某些观点仍然很有市场（如小说应该显示，不能讲述；作者应该客观、隐退；叙述应该非人格化；文学批评应该只关注文本等）。作为芝加哥学派（Chicago School）第二代中坚人物的布思此时对这些观点进行反驳，旗帜鲜明地捍卫了亚里士多德（Aristotle）的文学修辞观。布思认为，小说中作者的修辞性介入是不可避免的，尽管介入的方式各不相同；同时，作者的介入也是必需的，因为只有这样才能避免出现晦涩，利于读者进行明晰的道德判断。针对“真正的艺术无视读者”的说法，布思明确提出，任何小说中都存在作者与读者的“秘密交流”[①]。可以看出，布思的立场非常鲜明，他反对排斥修辞的所谓“纯艺术”，其理论内核包括：① 作者介入作品的绝对性；② 作者介入作品方式的多样性；③ 作者对作品意义生成和阐释的主控性；④ 作者与读者的交流；⑤ 小说修辞的情感和道德“净化”功能。可以看出，布思的这些观点在很多方面与亚里士多德的修辞观一脉相承。

《小说修辞学》对叙事学产生了很大影响，它探讨的方向是作者叙述技巧的选

---

① ［美］韦恩·布思《小说修辞学》，华明译，北京大学出版社 1987 年版，第 331 页。

择与作品的艺术效果之间的各种关系，也就是对叙述活动进行的研究，属于经典叙事学中的话语(discourse)层面。这一层面的研究者[如热奈特(G.Genette)]明显受到了布思的影响。布思确立并使用的一些术语，如声音、距离、隐含作者(implied author)等，在叙事学研究中得到了普遍采用和深化；布思关于小说修辞的研究思想，也得到了叙事学的继承和推广，因而有学者断言，《小说修辞学》在某种程度上是“叙述学的一块基石”①。

故事/话语

故事(story)与话语(discourse)的区分是叙事研究的基础，它们分别描述叙事作品的两个层次。这两个概念的形成与俄国形式主义关于“故事/情节”之分有密切关系，后来的叙事学家对它们的内涵的认识也有一些差异(即使不太明显)。在俄国形式主义者那里，故事指尚未形成文学材料的东西，情节则是文学文本的程序、技巧和主题的具体体现；对热奈特而言，故事“由处于时间和因果秩序之中的、尚未被形诸语言的事件构成”，话语则是读者阅读到的文字(热奈特认为还应该增加一个层面，即“叙述行为”，用来指作者与听者/读者的关系，但国内叙事专家申丹认为，叙述行为要么与叙事话语无关，要么成为叙事话语的一部分，因此没有必要区分这一层次②)；在另一位知名叙事学家查特曼(Chatman)看来，故事包括事件、人物、背景以及它们的安排(注意热奈特认为安排是话语的一部分)，话语是“内容借以被传达的手段”③。

故事/话语之分为叙事研究提供了明确的支点，使看似复杂的叙事批评变得相当清晰。另外一些批评家则对此提出疑问，归纳起来，这些疑问主要集中在：① 我们是否有必要从叙事文本中去发现叙事的基本结构？② 我们能否从叙事文本中重新建构一个独立于话语的“故事”？③ 用不同的媒介(如小说、戏剧、电影等)能否传达出相同的故事？

对这几个问题的不同回答导致叙事学家不同的研究方法和侧重点。对①作出肯定回答的叙事家会致力于探索叙事中的普遍结构，为叙事建构普适的“语法”[如普罗普(Propp)、格雷马斯(Greimas)等]；对②作出肯定答复的叙事学家会在话

---

① 见程锡麟《试论布思的〈小说修辞学〉》，《外国文学评论》1997 年第 4 期，第 17-25 页。

② 见申丹《叙述学与小说文体学研究》，北京大学出版社 2001 年版，第 14-19 页。

③ [美]华莱士·马丁《当代叙事学》，伍晓明译，北京大学出版社 1989 年版，第 126 页。

语中重构(按自然时间顺序发展的)故事,并探讨视角如何控制故事与话语的转换(如热奈特);认可③的叙事学家承认不同媒介能传达出相同的故事,意味着叙事与其他媒介相区别的仅在于表达方法,因而这些理论家关注的重点是叙事中的行动、人物、背景,同时也关注作为叙述技巧的视角和叙述话语,他们相当于综合了①、②两类叙事学家的研究方向(如查特曼)。实际上,此处论证的三种研究方法也代表了经典叙事学的研究范式。

叙事结构

以普罗普为代表的叙事学家认为,有必要对故事归类,更有必要了解故事的基本结构,正如普罗普在故事和语言之间进行的一个类比:我们要了解一种语言,就应该了解其语法,那么为了了解某个故事,我们自然也应该清楚其"语法"。

为寻找潜藏在故事底层的语法,首先应该对故事进行分类。在形形色色的分类标准中,普罗普确认叙事的基本单位是要素的功能和相互关系,而不是要素本身,功能决定意义。如在以下三句话中:

① 沙皇给英雄一只鹰。

② 老人给苏森科一匹马。

③ 王子给伊万一枚戒指。

普罗普认为"给"这一动作对于叙事分析来说比里面涉及的人物或事物更为重要,是应该着重分析的叙事单位。普罗普在研究了100个俄罗斯民间故事后,归纳出了31种这样的单位(或功能),而且发现它们总是以同样的次序出现,尽管并非所有活动都出现在每个故事中。可以看到,普罗普(及其追随者)的研究方法是:确定叙事中的行动(action),然后描写行动的功能(function)和序列关系(sequencing),以便从中找到支配叙事的结构。

对叙事功能单位的不同认识导致不同叙事学家在描写叙事结构时采取了不同的方法。如普林斯把"最小故事"定义为:一种事态,随之而来一个行动,这一行动造成另一种事态,该事态是前一事态的反面。按照这一定义,他采用树形图,从较高层次的行动和事态开始,逐渐下分更小的单位,直到它们内含具体的次序和动作。布雷蒙(Bremond)则提出叙事的基本序列应由下列三个功能组合而成:

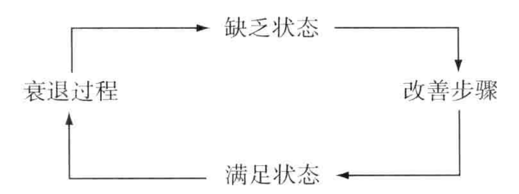
① 表示可能发生变化的功能;

② 表示是否实施这种变化的功能;

③ 表示变化是否实现的功能。

他认为,故事在每一点上都存在两种可能性(如行动或不行动,成功或失败),所以可以将故事描述为穿过各种可能选择的某一特定道路的具体化,如人物可以试图从伤害中复原或接受它,寻求报复或不寻求报复,报复成功或失败等①。随着事件的发生,树形图开始分叉,当后来的事件完成了由先前事件打开的链条时,链条就汇合了,故事结构的树形描写图也就宣告结束。

也许是考虑到以上两种描写方式在处理较复杂的叙事时显得相当笨拙,布雷蒙从更宽泛的意义上将情节定义为"从伤害或缺乏向一种满意状态,或从满意状态向不满意状态发展",按照此定义,布雷蒙用环形图来描写故事结构②:



格雷马斯继承并发展了普罗普的分析模式。他将后者对民间故事的分析方法扩展到所有叙事,提出与行动相关的三对共六种"行动元"(actant)概念,即:与愿望、探求和目标相对应的主体和客体(subject/object);与交流相对应的发送者和接收者(sender/receiver);与辅助支持或阻碍相对应的帮助者和阻挠者(helper/opponent)。同时,格雷马斯压缩了普罗普提出的功能种类,并将它们归入三种序列结构:契约型结构(contractual)、完成型结构(performative)和离合型结构(disjunctive)。如契约型结构中,叙事可能采取两种模式来进行:

契约—违背契约—惩罚

缺乏契约(秩序)—重建契约(秩序)③

尽管普罗普及其他致力于描写叙事结构的研究者不断改进其描写手段,但他们都没有回答一个文学研究中至关重要的问题,那就是:叙事结构如何联系故事的内容?法国人类学家兼结构主义者列维-斯特劳斯(L.Strauss)对神话进行研究之后,发现浩如烟海的神话底下隐藏着某些永恒的"深层结构",任何特定的神话都

---

① [法]克洛德·布雷蒙《叙事可能之逻辑》,节选自张寅德《叙事学研究》,中国社会科学出版社1989年版,第5-154页。

② [美]华莱士·马丁《当代叙事学》,伍晓明译,北京大学出版社1989年版,第112页。

③ R.Selden, A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory, Kentucky: University Press of Kentucky, 1986, p.59.

可以被浓缩成这些结构，其中的变项是一些普遍的文化对立（如生/死，天堂/尘世等）和处于这些对立项之间的象征符号。这些深层结构在不同文化中可以演变出具有不同价值的表层结构。可以看出，作为人类学家，列维-斯特劳斯并不关心叙事序列，他关心的重点是赋予神话意义的结构模式（structure pattern）[①]。

另外一些研究者——通常来自话语分析领域[如范·岱克（Van Dijk）]——则发现，为情节提供意义模式的是习惯性的社会行为模式。叙事表层沿习俗支配的动作序列或"脚本"（script）进行，如出发意味着返回，许诺或约定就意味着有完成它们的意向等，因而应该把叙事作为行动哲学和话语分析中的特殊领域来进行研究[②]。

托多罗夫综合各家论述，借用语言学中的关键术语，认为可将叙事分为最小叙事单元、序列和文本来进行描述。其中，最小叙事单元是一些基本命题（proposition），可以是表示行动元（actant）的命题，如："X 是国王"，也可以是表示动作（predicate）的命题，如"X 娶了 Y"。五个命题构成一个序列（sequence）：表示初始平衡的命题—表示外力侵入的命题—表示失去平衡的命题—表示恢复平衡力量的命题—表示新平衡的命题。而序列按照嵌入（embedding）、接续（linking）、交替（alternating）等方式连接起来就构成完整的叙事文本（text）[③]。

可见，以故事层面为研究对象的结构主义叙事学十分关注叙事中的行动结构，同时大量借鉴了语言学中的术语和概念，如行动、功能、序列、结构、语法等等。这一时期几乎所有叙事学家都追求其理论的客观性（objectivity）和普适性（generality）。但正如米克·巴尔（Mieke Bal）指出的那样，这种模式下的叙事研究不能作为阐释工具，其实用性因此大打折扣，同时它也难以真正达到宣称的客观性和普适性[④]。如有学者论证，普罗普进行的民间故事分类学反映了他对性别角色的固定观念，比如他把"得到公主"作为典型民间故事中主人公的目标，这反映了男性经济社会中女人的从属地位[⑤]。如果将读者的因素考虑进来，我们还会发现，

---

① C. Levi-Strauss, The Structure Study of Myth, In Structural Anthropology, New York: Anchor, 1955, p.59.

② [美]华莱士·马丁《当代叙事学》，伍晓明译，北京大学出版社 1989 年版，第 113 页。

③ R.Selden, A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory, Kentucky: University Press of Kentucky, 1986, pp.60-61.

④ Mieke Bal, On Story-telling, Sonoma: Polebridge Press, 1991, p.5.

⑤ T.Lauretis, Desire in Narrative, Alice Doesn't, Feminism, Semiotics, Cinema, Bloomington: Indiana University Press, 1982, p.113.

故事的深层结构并不是客观存在的，而取决于读者的解释，因此可以说，“一个故事，就像一句意义含混的话，有两个或更多的独立的深层结构”[①]。实践中，将这种模式用于分析单个叙事或某类叙事（如民间故事、侦探故事、狄更斯叙事等），往往能够得到更为有效，也更令人信服的结论。有意思的是，无论是托多罗夫，还是罗兰·巴特，后来都改变了最初的研究方向，从对故事语法的研究分别转向叙事的文化层面和符号层面研究。

叙事话语

只在故事层面进行叙事研究的种种缺陷促使叙事学家开始关注叙事的话语层面，即故事的表述方式，主要包括时间（time）、空间（space）、语态（voice）、语式（mood）、人物话语表达方式（discourse representation）等。这一研究范式的代表人物包括（后期的）托多罗夫、热拉尔·热奈特、查特曼、普林斯（G.Prince）等。

经典叙事学对时间的考察分三个子系统：时序（order）、时距（duration）和频率（frequency）。如果叙事话语中的时序与故事中的时序不同，则说明话语中出现了“时间倒错”（anachrony）现象，如倒叙、预叙、中间叙（in medias res）等。故事时距和话语时距的关系可能体现为：等距（如对话体的场景叙事）、故事时距>话语时距（如概述或全景式叙事、省略或停顿）、故事时距<话语时距（比较少见，主要用来描述主观心理叙事）。频率用来比较故事发生的次数和话语中发生的次数，分单一叙述（故事中发生 *n* 次，话语中也讲述 *n* 次）、重复叙述（故事中发生一次，话语中讲述 *n* 次）、反复叙述（故事中发生 *n* 次，话语中讲述一次）[②]。

叙事空间指人物活动并感知的场所，在叙事中可以完成各种功能，它可能仅仅提供一个行动发生的地点，也可能被主题化（thematized）；可能永远处于静态，也可能随着人物的移动而不断转换。米克·巴尔认为，叙事空间和事件之间的同现关系往往反映了一定的文化背景或作家的写作习惯；叙事空间还可以用来延缓叙事时间，从而调整叙事的节奏[③]。

---

① ［美］华莱士·马丁《当代叙事学》，伍晓明译，北京大学出版社 1989 年版，第 116 页。

② G.Genette, Narrative Discourse, Trans.Jane E.Lewin, Oxford: Blackwell, 1980, pp.15-126.

③ Mieke Bal, Narratology: Introduction to the Theory of Narrative, Toronto: University of Toronto Press, 2002, pp.132-142.

语态和语式也是从语言学中借用的概念，分别解决叙事中谁说和谁看的问题。语态研究中的关键术语是叙述者（narrator），指叙事话语的发出者（或“声音”）。叙述者可以出现在叙事行动中（如很多第一人称叙事），可以不出现在叙事行动中（如很多第三人称叙事）。与叙述者紧密相关的一个概念是“叙述层次”（narrative levels），指叙述行为与被叙述事件之间的关系，热奈特区分了故事外层（extradiegetic）、故事层（diegetic）、元故事层（metadiegetic）指故事中的故事，后来有些叙事学家将该术语改为 hyponarrative 和 embedded narrative①。元故事叙述与上一层叙事之间可以是解释关系、主题关系、类比关系，也可以只起一种延迟阻挠上层叙事的功能②。

“声音”本来是用来指叙述者的声音，但在巴赫金（Bakhtin）的影响下，叙事学者将这个概念扩大至叙事文本产生的所有声音，包括文本内声音（叙述声音及人物声音）和文本外声音（指作者的声音），并进一步探讨各种声音的辨认及产生的复调（polyphonic）效果③。苏珊·兰瑟（Susan Lanser）将声音作为“意识形态的表达形式”，探讨叙述声音和女性作家写作的关系④；詹姆斯·费伦则将声音看成是叙事“为达到特殊效果而采取的（修辞）手段”，探讨声音在叙事交流中所起的作用⑤。这些研究都突破了经典叙事学中“声音”的范畴。

叙述者（作为作者虚构的主体之一）在叙事中体现出来的特征也受到了高度关注，尤其是叙述者的可靠性（reliability）和叙事意识（consciousness）。可靠的叙述者让读者相信并接受他对事件的报道、理解和评价，不可靠叙述者则由于知识的缺乏、对事件参与不足或有问题的价值判断系统，让读者对其报道、理解和评价产生怀疑。叙事意识是指叙述者进行叙事时的心理状态⑥。对叙述者可靠性和叙事意

---

① S. Rimmon-Kenan, A Glance Beyond Doubt: Narration, Representation, Subjectivity, Columbus: Ohio State University Press, 1996.

② G.Genette, Narrative Discourse, Trans.Jane E.Lewin, Oxford: Blackwell, 1980, pp.177-184.

③ Jahn, M.Poems, Plays, and Prose: A Guide to the Theory of Literary Genres, Cologne: University of Cologne, 2002, p.45.

④ S.Lanser, Fictions of Authority: Woman Writers and Narrative Voice, Ithaca: Cornell University Press, 1992, p.17.

⑤ J.Phelan, Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology, Columbus: Ohio State University Press, 1996, p.22.

⑥ S.Rimmon-Kenan, Narrative Fiction: Contemporary Poetics, London: Methuen, 1983, p.100.

识的判断极大地影响着读者对叙事文本的解读。

语式用来描述叙事信息调节，热奈特区分了两种调节方式，即距离控制（指叙事信息数量控制）和投影控制（指叙事角度控制）。这儿的关键术语是聚焦者（focalizer），指充当叙事视角的眼光。叙事可以采取叙述者聚焦（authorial focalizer，如全知型三人称叙事），也可以采取人物聚焦（figural focalizer，如一人称叙事或三人称有限视角叙事）。值得注意的是，多数叙事都混合采用两种聚焦方式[①]。热奈特在分析叙事聚焦之后进一步指出，选择了某类叙事聚焦，也就选择了信息数量和叙事角度，因为特定的聚焦只能感知到某些信息，如果叙事超越了这些信息，则被视为"视角越界"（包括少叙和多叙），但他同时指出，很多情况下视角越界并不影响读者的阅读和判断，读者的认知策略可以帮助他们合理地排除这些越界可能带来的阅读困难[②]。

另一位颇有影响的叙事学家斯坦泽尔（Stanzel）没有区分语态和语式，而是提出了一个"叙事情景"（narrative situation）的概念。斯坦泽尔将叙事情景分为三种：第一人称的叙事情景、叙述者的叙述情景、人物的叙述情景，并描述了每一叙述情景中的典型特征，包括叙述者的参与程度、距离、知晓范围、目的、可靠性、声音和聚焦情况等[③]。

热奈特根据叙述者的干预程度对人物话语的不同表达方式进行了区分：叙述体（叙述者行使最大干预）、间接体（叙述者实施部分干预）、直接体（叙述者实施最小干预），同时在间接体中特别分析了自由间接体，在直接体中分析了自由直接体[④]。同样，对人物意识的表达方式也有心理叙述方式（psychonarration，叙述者直接概括人物本身也许没有意识到的心理）、戏剧独白（soliloquy）、内心独白（interior monologue）、思维风格（mind style，体现人物思维中常用的词汇、修辞和句法倾向等）[⑤]。

---

① Jahn, M. Poems, Plays, and Prose: A Guide to the Theory of Literary Genres, Cologne: University of Cologne, 2002, p.57.

② G.Genette, Narrative Discourse. Trans. Jane E. Lewin, Oxford: Blackwell, 1980, pp.47-143.

③ Franz K. Stanzel, A Theory of Narrative. Trans. Charlotte Goedsche, Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

④ G.Genette, Narrative Discourse. Trans. Jane E. Lewin, Oxford: Blackwell, 1980, pp.28-125.

⑤ Jahn, M. Poems, Plays, and Prose: A Guide to the Theory of Literary Genres, Cologne: University of Cologne, 2002, pp.5-92.

可以看出，把叙事作为话语进行研究的范式重心不在于对故事行动功能及序列进行描写，而在于故事转化为话语的种种方式，属于俄国形式主义所谓“技巧”的范畴，从而使研究成果更贴近文本现实，在批评实践中也更具操作性。无论是“故事语法”还是“话语方式”，经典叙事学都将研究范围限定在叙事文本内，试图归纳出普遍的叙事形式规则，因此可以将经典叙事学看成叙事诗学。20 世纪 80 年代后期开始的后经典叙事学从不同角度对经典叙事学的“普遍性”和研究方法都提出了挑战。

第二章　后经典叙事学：语境、跨学科、跨媒介

本章提要：后经典叙事学从不同角度、本着不同目的对经典叙事学脱离语境的倾向给予了批评。本研究认为，后经典叙事学批评经典叙事学，但并没有抛弃经典叙事学，两者各有作用，在叙事批评中同时共存，发挥不同的作用；同时，不同分支的后经典叙事学与经典叙事学的共存方式也有很大不同。本研究将后经典叙事学分为两大类：一是以阐释为主的后经典叙事学，一是以建构诗学体系为主的后经典叙事学。前一种后经典叙事学与经典叙事学是利用关系，后一种后经典叙事学与经典叙事学是补充和超越关系。总体上看，女性主义叙事学属于以阐释为旨归的后经典叙事学；修辞叙事学是以建构阐释模式为旨归的后经典叙事学，同时具有阐释和诗学的部分特征（"半诗学，半阐释"）；认知叙事学则是以建构叙事诗学模式为旨归的后经典叙事学，当然它不同于经典叙事学的诗学研究模式，因此体现了对后者的补充和超越。在强调语境的同时，后经典叙事学还注重将叙事学与其他学科和其他媒介结合起来进行研究，因此出现了电影叙事学、卡通叙事学、教育叙事学、心理叙事学、医学叙事学等分支。

建立在20世纪60年代结构主义基础上的"叙事学"（narratology）历经近四十年的发展，其研究对象、研究模式和研究思想都发生了巨大的变化。虽然难以对叙事学的进化路线做出准确连贯的描绘①，但我们仍然可以大致为其勾勒出三个主要发展阶段。经典叙事学阶段（1960年—1980年），叙事学借鉴语言学研究模式，重点研究叙事的故事结构和话语结构，目的在于找到普遍的"叙事语法"，代表人

① 见 B.Richardson, Recent Concepts of Narrative and the Narratives of Narrative Theory, Style, 34, 2000, pp.75-168，布莱恩·瑞恰森认为，叙事理论并非呈直线发展，各种理论并非被取代而消亡，而是不断得到新的应用，因此无法对叙事理论的发展作出直线式的描绘。

物有罗兰·巴特、茨维坦·托多罗夫、热拉尔·热奈特等。这一阶段的叙事学以发掘叙事结构为目标，被称为“经典叙事学”(classical narratology)。语境主义叙事学阶段(1980年—1990年)，叙事研究不再以建构叙事语法为主要目标，转而揭示叙事(主要是虚构叙事)的政治、意识形态等文化内涵，代表人物有玛丽·普拉特(Mary L.Pratt)、苏珊·兰瑟等。这一阶段的叙事学以文本阐释为目标，被称为“语境主义叙事学”(contextualist narratology)。跨学科叙事学阶段(1990年—)，叙事研究逐渐走向多元化，研究对象从虚构叙事扩展到非虚构叙事(如自传、回忆录、法律、教育等)，从文本叙事扩展到电影、卡通等图像叙事，研究使用的理论框架也从语言学扩展到认知科学、伦理学、修辞学等。这一阶段(包括第二阶段)叙事学被统称为“后经典叙事学”(post-classical narratology)，以区别于经典叙事学研究范式。代表人物有詹姆斯·费伦、玛丽-劳拉·莱恩(Marie-Laure Ryan)、戴维·赫尔曼等，其研究目标不能一概而论，有些以具体文本阐释为目标，有些则以建构新型叙事诗学为目标，因此必须认真鉴别，区别对待[①]。

后经典叙事学与经典叙事学的共存关系

20世纪90年代中期叙事学在西方学术界出现了小规模“复兴”，关于这个“复兴”的过程以及“复兴”后叙事学的基本面貌中外学者都有论述，如戴维·赫尔曼[②]、布莱恩·瑞恰森(Brian Richardson)[③]、申丹[④]等。自赫尔曼1997年首次使用“后经典叙事学”(post-classical narratology)这一术语来指称90年代以降的叙事学以来[⑤]，关于后经典叙事学和经典叙事学的关系问题，国内外学术界基本上已经达成共识，那就是后经典叙事学没有取代经典叙事学，二者同时共存。例如，赫

① 中外很多学者都对叙事学的发展过程作过描述，其中比较有代表性的参见James Phelan, in Nature of Narrative, 2006, David Herman in Narratologies, 1999, 申丹《经典叙事学究竟是否已经过时?》, 2003。

② D.Herman, Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis, Columbus: Ohio State University Press, 1999, introduction.

③ B.Richardson, Recent Concepts of Narrative and the Narratives of Narrative Theory, Style 34, 2000, pp.75-168.

④ 见申丹《美国叙事理论研究的小规模复兴》,《外国文学评论》2000年第4期,第47-144页。

⑤ D.Herman, Scripts, Sequences and Stories: Elements of a Postclassical Narratology, PMLA, 112, 1997, pp.1046-1059.

尔曼提出,他研究"后经典叙事学"的目标"并非证明经典叙事诗学已经成为过时的分析框架,而是要说明其有用性的限度"[①],"后经典方法……吸纳建立在经典传统基础上的叙事研究框架,同时使用新的概念和方法对其进行补充"[②]。申丹则认为,"经典叙事学……与后经典叙事学……形成一种互为促进、互为补充的共存关系"[③]。众所周知,经典叙事学聚焦文本静态结构,致力于建构普遍的叙事诗学体系,但后经典叙事学没有统一的研究模式,不同模式的后经典叙事学与经典叙事学的"共存"方式各不相同。学界虽然注意到了二者的共存关系,但很少联系后经典叙事学的研究模式具体考察其与经典叙事学之间的共存方式。本节拟以"阐释还是诗学"为切入点,论述后经典叙事学的三个最重要分支——女性主义叙事学、修辞叙事学、认知叙事学——与经典叙事学之间的借鉴或超越关系。

作为阐释模式的女性主义叙事学

"女性主义叙事学"(feminist narratology)由美国学者苏珊·兰瑟 1986 年在一篇题为《建构女性主义叙事学》的文章中正式提出[④],经过凯瑟·梅兹(Kathy Mezei)和罗宾·沃霍尔等人的理论阐发,成为后经典叙事学中非常有影响力的分支。女性主义叙事学的研究目标和模式在其近二十年的发展中出现了较大变化,这种变化可以概括为从全盘抛弃经典叙事学转变为利用经典叙事学范畴来完善性别政治批评。

20 世纪 80 年代中期,女性主义批评可以说有三种模式共存,包括坚持认为女性和男性诗学没有差别的女性主义批评,寻找女性诗学特质的妇女批评(gynocritics),以及坚持性别建构性质的后结构女性主义批评[⑤],但考虑到无差别的

---

① D.Herman, Scripts, Sequences and Stories: Elements of a Postclassical Narratology, PMLA, 112, 1997, p.1049.

② D.Herman, The Cambridge Companion to Narrative, Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2007, p.12.

③ 见申丹、祖国颂《叙事学的中国之路:全国首届叙事学学术研讨会论文集》,中国社会科学出版社 2006 年版。

④ S.Lanser, Towards a Feminist Narratology, Style 20, 1986, pp.341-363.

⑤ E.Showalter, A Criticism of Our Own: Autonomy and Assimilation in Afro-American and Feminist Literary Theory, Presented at School of Criticism and Theory, Dartmouth College, Hanover, NH, June 1986.

“男性诗学”其时已成明日黄花，性别理论才刚刚兴起，因此，我们有理由认为，当兰瑟在1986年提出女性主义叙事学的时候，她在女性主义批评中找到的理论武器最有可能是倡导研究女性写作特质的“妇女批评”，而正如创造“妇女批评”一词的肖沃尔特（Showalter）所言，“妇女批评”旨在建构“一个分析女性文学的女性框架，在研究女性经验的基础上建立新的分析模式，而不是改造男性分析模式和理论”[①]。这构成了兰瑟《建构女性主义叙事学》的一个理论背景。与此同时，20世纪80年代中期正是“语境主义叙事学”对经典叙事学发起猛烈攻击的时期。“语境主义者”（contextualist）认为，经典叙事学没有考虑文学所处的实际场合，而文学作品“根本就不是自主的、自足的、自发的，不是脱离日常话语‘语用’层面而独立存在的，而是同其他任何必须用语境才能加以描述的话语一样，发生在一个语境中”[②]。兰瑟非常注重语境（尤其是性别）在叙事中发挥的作用。在1981年发表的专著《叙事行为：散文叙事的视角》（*The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*）中讨论叙事者的“状态”（status）的时候，兰瑟认为，叙事者的身份将极大影响其声音的权威性，而身份包括“职业、性别、民族、婚姻状态、性爱偏向、教育、种族和社会经济阶层”，在所有这些身份中，“性别”对语言行为和文化交流行为来说又是“最为关键”的[③]。

不难看出，兰瑟用于建构女性主义叙事学的这两个理论背景具有内在矛盾性：“妇女批评”的宗旨在于建构女性作品的独特诗学体系，而“语境主义”的宗旨则是结合语境对叙事作出具体阐释。这种矛盾明显体现在兰瑟所提出的女性主义叙事学批评框架中：

> 一种用于女性主义批评的叙事学首先认为，对某一理论的前提及实践进行修改完全是合理合法的。它也许不会急于建构体系，宁愿使用灵活的范畴，而不是僵死的范畴。……它愿意重新审视性别问题，并在女性文本的基础上修正其理论……无论概念还是术语，它都会反映出文学阅

---

① E.Showalter, The New feminist criticism: essays on women, literature, and theory, New York: Pantheon, 1985, p.131.

② S.Chatman, What Can We Learn from Contextualist Narratology? Poetics Today 11, 1990, pp.309-328.

③ S.Lanser, The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1981, p.166.

> 读的模仿和符号体验，同时，它会结合指称语境来研究叙事，这个语境同时包括语言学的、文学的、传记的、社会的和政治的语境。一旦如此，为了相关性和可读性，叙事学将不会那样精确和精辟，也不会使用那么多令人迷惑的术语，比如少叙、多叙、元叙等。叙事学领域已经取得的那些宝贵成果将会接受批评，女性主义的问题将会对其进行补充，然后共创一个更加丰富，更加有用，也更加完善的叙事学[①]。

这里，兰瑟为女性主义叙事学规定了两大任务：① 用女性文本经验来改造现有的经典叙事学，创建一个“更加完善”（即考虑了性别因素的）的女性主义叙事学。② 将阐释语境纳入叙事学研究范围。这样，在兰瑟的女性主义叙事学框架内，既有具体文本阐释的任务，也有建立诗学体系的任务。这其实是一个不可能完成的任务：考虑语境势必不能建立诗学，而建立诗学则不能真正考虑语境。比如，在分析女性叙事声音的时候，兰瑟一再指出，女性叙事声音的独特性主要是由她们所处社会历史条件所决定，这是一种语境阐释的立场；但在讨论“情节”的时候，她又持一种诗学本质的立场，指出女性经验和男性经验本质相异，前者是“静态的，处于等候状态的，不按顺序逐渐走向高潮……”[②]。这种模棱两可的态度招致了众多反对之声，如普林斯[③]、奈利·迪恩格特（N.Diengott）[④]等。从实际看，男性写作和女性写作的确存在一些差异的倾向，但众多研究表明，这些差异（不管是话语层面还是故事层面的差异）并不是绝对的，而且也不是由男性和女性的“本质差异”所致，而往往与作家所处的具体历史语境有关[⑤]。叙事学稍加修改后就可以很准确地描写这些差异，因此，多数从事女性主义叙事学研究的学者（包括兰瑟本人）

---

① S.Lanser, Towards a Feminist Narratology, in Robyn R.Warhol, and Diane Price Herndl, Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1991, p.614.

② 女性主义一方面认为父权制是社会的产物，所以希望通过引入心理学理论和解构主义理论来摧毁男女本质有别的神话，但直到20世纪80年代的女性主义批评同时又肩负确立女性地位的重任，所以往往又想将某种本质赋予女性，使之与男性区别，从而形成了矛盾。直到性别理论和怪异理论的出现，这个矛盾才在理论上得到有效解决。

③ G.Prince, On Narratology: Criteria, Corpus, Context, Narrative, 3, 1995, pp.73-84.

④ N.Diengott, Narratology and Feminism, Style, 22, 1988, pp.42-51.

⑤ Ruth E. Page, Literary and Linguistic Approaches to Feminist Narratology, New York: Palgrave Macmillan, 2006.

接下去的工作不是尝试建构一个女性主义叙事学体系，而是去描写产生这些差异的社会历史原因。

梅兹与沃霍尔认为，女性主义叙事学是在承认性别的文化构建性的前提下“对叙事结构和叙事策略的研究”[①]。梅兹认为，1989 年以后，女性主义叙事学不再纠缠于理论定位，而是转向批评实践，尤其研究“性别如何影响叙事话语层面”[②]。这实际上让女性主义叙事学从诗学建构转向叙事批评。沃霍尔论述得更为充分，她认为，叙事学和女性主义批评相比有天生的优势，那就是前者可以对虚构话语及叙事规约进行精确的描写，因此“可以把特定文本作性别的研究带到一个更加可靠的位置：叙事学不笼统地谈‘女性风格’，而是能够真正指出叙事中构成这些风格的特征”[③]。也就是说，叙事学有助于改进女性主义批评“印象化”“表面化”的缺陷。用叙事学对女性文本进行精密的形式分析只完成了“建立性别话语诗学的第一步”，因为单靠叙事学不能够确定男女文本结构差异的终极原因，“接下去是将把叙事学和历史结合起来，把这些差异置于语境之中，也就是考察这些差异与特定文本写作时代的文化性别概念之间的关联”[④]。在沃霍尔看来，这才是女性主义叙事学的真正目标。为实现这个目标，女性主义叙事学只能研究单个文本，而不能像经典叙事学那样试图作普遍的归纳。在 2003 年出版的专著《痛快地哭吧：女性化情感与流行文化形式》导言部分，沃霍尔进一步明确了女性主义叙事学对经典叙事学的“应用”性质。从解构主义的观点出发，沃霍尔认为任何意义体系都不是中性的，必然带有性别印记，因此，“女性主义叙事学家从来没有努力用她们自己的体系去代替结构主义体系”。相反——

> 女性主义叙事学主要从事两大任务，这两大任务比结构主义更加依赖于文本细读(close reading)和历史语境：① 寻找女性写作的叙事实例，

① K.Mezei, Ambiguous Discourse: Feminist Narratology and British Women Writers, Chapel Hill and London: University of North Carolina Press, 1996, p.7.

② K.Mezei, Ambiguous Discourse: Feminist Narratology and British Women Writers, Chapel Hill and London: University of North Carolina Press, 1996, p.9.

③ Robyn R.Warhol, Gendered Interventions: Narrative Discourse in the Victorian Novel, New Brunswick and London: Rutgers University Press, 1989, p.14.

④ Robyn R.Warhol, Gendered Interventions: Narrative Discourse in the Victorian Novel, New Brunswick and London: Rutgers University Press, 1989, pp.15-16.

> 对经典叙事学提出考验，并参考历史语境来解释由性别不同而产生的（结构）差异；② 仔细阅读（reading in detail），使用叙事学提供的分析范畴对文本层层分析，然后对叙事作出与性别相关的阐释。[1]

沃霍尔提出的两大任务都是从叙事学形式分析出发，结合历史语境解释作家性别差异产生的叙事结构差异或对叙事的性别意义作出阐释，这和兰瑟在《建构》中给女性主义叙事学设定的任务形成了鲜明对照。经过梅兹、沃霍尔等人的改造，女性主义叙事学与经典叙事学之间的冲突消失了：女性主义叙事学的任务不是改造经典叙事学，而是利用经典叙事学提供的精密形式分析工具，探究叙事形式的性别含义及其背后的社会历史意味。

与此同时，我们也应该看到，女性主义叙事学在文本阐释过程中，的确也可以补充或修正经典叙事学范畴[2]。这种补充和修正的工作可以从两个方面进行：①从新的角度对叙事学范畴重新分类，使之能更好地服务于具体阐释目的。比如兰瑟在《虚构的权威：女性作家与叙事声音》一书中，将虚构的叙事声音分为"公开型"（public）和"私下型"（private）。向处于虚构世界外的受述者发言的叙事者的声音是"公开型"的；只能向虚构世界内受述者发言的叙事者的声音是"私下型"的[3]。可以看到，兰瑟区分这两类叙事声音的依据是受述者和故事世界的位置关系，而经典叙事学家（如热奈特）仅从叙事者与故事世界的位置关系来区分叙事声音，如"故事外叙事者"（extra-diegetic narrator），"故事内叙事者"（intra-diegetic narrator），或从叙事者在故事世界的参与程度来区分，如"异故事叙事者"（heterodiegetic narrator），"同故事叙事者"（homodiegetic narrator）以及"主人公叙事者"（autodiegetic narrator）[4]。兰瑟认为，就女性作家而言，她受到的限制往往并非

---

① Robyn R. Warhol, Having a Good Cry: Effeminate Feelings and Pop-Culture Forms (Columbus: Ohio State University Press, 2003), p.25.

② 事实上，不只是女性主义叙事学可以补充或修正经典叙事学范畴，其他各种以阐释为主的叙事学，如文化研究叙事学、性别理论叙事学、后殖民主义叙事学等也都可以从不同的角度为经典叙事学作贡献。

③ S.Lanser, Fiction of Authority: Women Writers and Narrative Voice, Ithaca and London: Cornell University Press, 1992, p.13.

④ G.Genette, Narrative Discourse: An Essay in Method, translated by Jane E.Lewin , Ithaca: Cornell University Press, 1980, p.182.

不让她说话，而是不让她对"广大听众"(public audience)说话[①]。所以，在女性作品中这样区分叙事声音将有助于确定女性叙事声音的特点。这可以说是兰瑟从自己的研究目的出发对经典叙事学范畴进行重新分类的一个范例。② 从女性作品中提炼出新的范畴。比如沃霍尔就从女性作家作品中提炼出了"吸引型"(engaging)的叙事介入方式，然后又在男性作家作品中找到了这种介入方式的应用[②]；凯斯(Case)考察了18—19世纪英国小说中女性叙事者的叙述规约，提出一个"女性叙述"(feminine narration)范畴，然后考察这些规约在男性和女性作家中的应用情况[③]。这种补充和修正工作中需要注意的是，不能将归纳出的女性作家(或女性叙事者)的特征视为女性写作的本质[④]，而应将其作为一个抽象范畴回到作品中去检验。这样的女性主义叙事学研究既符合女性主义叙事学的研究目标，同时又与经典叙事学形成了共存关系。

阐释、诗学模式参半的修辞叙事学

修辞叙事学(Rhetorical Narrative Theory)是当代美国叙事理论中最有活力的分支之一，它强调研究叙事对读者产生的效果，以及读者对叙事的反应。从20世纪40年代开始，当美国文学批评界仍被"新批评"等形式批评方法占据主导地位时，以芝加哥大学为中心的一批学者就开始致力于恢复亚里士多德的修辞批评传统，从纯形式批评转向研究文学对读者的影响，这批学者被称为新亚里士多德学派或芝加哥学派。

早期芝加哥学派学者有浓厚的建立叙事修辞诗学范畴的倾向。比如，该学派第一代学者R.S.克莱恩(Crane)就试图建立完善的"情节诗学"。他将小说情节(plot)区分为三种成分：行动(action)成分、性格(character)成分和思想(thought)成

---

① S.Lanser, Towards a Feminist Narratology, in Robyn R.Warhol, and Diane Price Herndl, Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1991, pp.341-363.

② Robyn R.Warhol, Gendered Interventions: Narrative Discourse in the Victorian Novel, New Brunswick and London: Rutgers University Press, 1989.

③ Alison A.Case, Plotting Women: Gender and Narration in the Eighteenth-and Nineteenth-Century British Novel(Charlottesville and London: University Press of Virginia), 1999.

④ 沃霍尔认为19世纪女性作家更喜欢使用这种"吸引型"介入，其原因是不在作家心理本质，而在作家所处社会背景；凯斯认为男性、女性叙事者都可能采用"女性叙述"，但在18—19世纪"女性叙述"是女性叙事者的"无标记"叙述方式，其原因同样在于当时社会对女性的态度。

分,每一成分都给读者产生不同的情感效果。他认为所有非说教类小说都包含这三种成分,但不同小说可以使用其中任何一个成分作为“合成原则”,使不同小说呈现不同的“结构形态”(“The Concept of Plot and the Plot of *Tom Jones*”),因此也给读者带来不同的情感反应。批评家首先必须把握小说的情节类型(也就是作品希望对读者产生的情感效果),然后才能评判作品的人物刻画、意象使用、选词造句、顺序、层次和视角等细节安排的优劣[①]。芝加哥学派后来的一些批评家基本上继承了这一修辞批评思路:首先研究作品的情节类型及其组织原则,或作品希望对读者产生的“统一效果”,然后在这个前提下对作品做出评论,如赛克斯(Sacks)[②]、雷克特(Richter)[③]等。这种方法的缺陷是过度置重于作品类型的“统一”作用,似乎单靠作品类型就可以确定作者的总体叙事目的及对读者产生的情感影响(如克莱恩、赛克斯和雷克特都强调小说类作品的模仿特征,认为小说的其他所有因素都为作品的“逼真感”服务),完全没有考虑作者和读者的因素,导致这个模式在考察复杂叙事中作者与读者的多层次交流时缺乏灵活性和解释力[④]。芝加哥学派第二代主将布思恰恰克服了这个弊端,将叙事看成作者利用文本这一媒介与读者进行的交流行为,聚焦于多种叙事技巧与叙事(期待)产生的效果之间的关系。就虚构小说而言,布思相当于在芝加哥学派中完成了一次研究重心的转向:从研究小说“逼真”的修辞诗学转向研究小说中的修辞交流关系[⑤]。

布思的研究思路与他的老师克莱恩相比差异明显:克莱恩从叙事类型的要求出发考察细节技巧,布思则从作者在试图说服读者接受其虚构世界这一过程中的叙述目的出发考察细节技巧;克莱恩预先假定了统一的组织原则(对小说而言是

---

① R.S.Crane, The Concept of Plot and the Plot of Tom Jones, in Brian Richardson , Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure, and Frames, Columbus: The Ohio State University Press, 2002, pp.94-101.

② Sheldon Sacks, Fiction and the Shape of Belief, Berkeley: University of California Press, 1964.

③ David H.Richter, Fable's End: Completeness and Closure in Rhetorical Fiction , Chicago & London: The University of Chicago Press, 1974.

④ James Phelan 在其 2007 年出版的《体验小说》一书中批评了 Sacks 的这种倾向。见 J. Phelan, Experiencing Fiction: Judgments, Progressions and the Rhetorical Theory of Narrative, Columbus: Ohio State University Press, 2007, pp.33-43。

⑤ John R.Baker, From Imitation to Rhetoric: The Chicago Critics, Wayne C.Booth, and Tom Jones, Novel: A Forum on Fiction 6, 1973, pp.197-217.

“逼真”性），然后看作者技巧是否符合这些原则，布思则否定这些先于文本意图而存在的组织原则，一切以叙事技巧是否符合文本意图需要为标准。也就是说，克莱恩以文本类型组织原则为核心，用它来统一所有文本细节，布思则以作者修辞意图为核心，用它来统一所有文本技巧。毫无疑问，就阐释力而言，克莱恩的“模仿统一”原则比不上布思的“修辞意图统一”原则，因为后者除了“逼真”之外，还可以包括主题或思想等修辞意图，主题或思想的统一也可以用来解释文本的连贯性。换句话说，布思的小说修辞学等于扩大了克莱恩（及整个第一代芝加哥学派）的“艺术统一”的内涵。比如，在分析菲尔丁（H.Fielding）《汤姆·琼斯》（*Tom Jones*）中的叙事者评论时，克莱恩首先认定，《汤姆·琼斯》是“行动类”作品，应该遵循“逼真”原则，所以他认为这些评论破坏了作品的“逼真性”，因而《汤姆·琼斯》不是“完美的作品”[①]，布思则认为这些评论构成了主人公汤姆故事的“次情节”（subplot），读者在阅读故事的时候，也在体验这位叙事者的“生活”；虽然他的存在并没有给汤姆的故事造成任何影响，但作者却可以通过调节汤姆和这位叙事者的“规范”（norms）之间的距离使读者获得喜剧效果，同时保持对汤姆的同情[②]。很明显，布思在这里放弃了唯“模仿统一”标准，强调了读者和叙事者在思想方面交流的统一。为了描述小说产生的各种效果，布思创造了很多新颖的术语，如不可靠叙事者、距离、隐含作者等，这些术语被后来的托多罗夫和热奈特等叙事学家阐发深化，成为叙事学经典术语，布思的《小说修辞学》也被认为是“叙述学的一块基石”[③]。

如果说，克莱恩强调叙事类型可以决定“统一的”阅读效果，布思强调叙事交流的多样性，芝加哥学派第三代学者詹姆斯·费伦则在布思的基础上，进一步阐述了叙事交流的多层次性。他提出，任何叙事都涉及（隐含）作者、叙事者、人物、读者在知识、情感、意识形态和伦理等方面修辞交流关系。读者对叙事任何成分（包括技巧、人物、行动、主题、伦理、情感等）的反应和阐释都依赖于叙事进程（narrative progression），而不是先在于“叙事进程”的叙事类型或其他任何标准。费伦的“进程”指叙事邀请读者参与某种“动态经历”，这个经历既受叙事在时间轴上运动的影响，又是多层次的，同时涉及读者的知识、情感、判断和伦理。可以看出，费伦所

---

① Ronald S.Crane, The Concept of Plot and the Plot of Tom Jones, in R.S.Crane, Critics and Criticism: Ancient and Modern, Chicago: University of Chicago Press, 1952, p.638.

② Wayne C.Booth, The Rhetoric of Fiction, Chicago: University of Chicago Press, 1961, p.17-216.

③ 见程锡麟《试论布思的〈小说修辞学〉》，《外国文学评论》1997 年第 4 期，第 17-25 页。

说的"进程"实际上是指叙事在运动中吸引读者阅读的机制，也就是读者在叙事中发现的"兴趣"所在：故事层面上人物、事件的"不稳定因素"及话语层面上叙事者与读者或作者与读者之间在"价值、信仰或知识"等方面的"紧张因素"[①]。其中，通过"不稳定因素"引起的叙事进程相当于传统术语"情节"；通过"紧张因素"引起的叙事进程也是读者阅读兴趣的重要来源。可以看到，将"叙事进程"和读者反应结合起来研究，势必关注叙事的"话语"层面，也就是叙事形式技巧如何影响读者和叙事之间的交流。比如，费伦在2005年出版的《活着就是讲述》一书中详细讨论了各种人物叙述(character narration)方式，如冗余叙述(redundant narration，即叙事者讲述受述者已经知道的信息)、不可靠叙述、限制叙述(restricted narration，叙述者仅报道事件，但不对事件做解释和评价)、省略叙述(elliptical narration，叙述者故意不叙述某些事件，但读者根据上下文能够推断出这些事件)、压制叙述(suppressed narration，叙述者明显在叙述中压制了某些信息但在其他地方又透露出这些信息)在虚构和非虚构人物叙事中唤起的复杂修辞关系[②]。

不难看出，芝加哥学派从一开始就注重研究叙事形式与读者反应之间的关系，所不同的是，早期学者主要关注叙事情节类型，以及情节类型对读者反应的统一和控制作用，后来的学者则更关注除情节以外的其他叙事形式对读者的影响：布思的研究对叙事学作出了巨大贡献，以费伦为代表的第三代学者则利用叙事学已经建立的概念，丰富和完善了叙事的修辞研究。作为一种批评模式，芝加哥学派的修辞叙事理论至少有两个特征值得注意：① 该学派主要目的不是建立叙事诗学，而是研究读者——包括隐含读者和真实读者——对具体叙事的阐释和反应；② 和女性主义(及其他政治批评)叙事学相比，修辞叙事理论并不站在某个特定的政治立场上，但同时也不排斥借鉴包括女性主义在内的各种政治批评框架来研究读者对叙事的反应。显然，同样是阐释模式，修辞叙事理论比女性主义叙事学更具概括性，因此又带有诗学的特征，研究者们往往采用"半诗学，半阐释"(poetics in practice)的研究方法，也就是试图从具体阐释实践中提炼出普遍性质的术语和模式。

---

① J.Phelan, Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology, Columbus: Ohio State University Press, 1996, p.90.

② J.Phelan, Living to Tell about It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration, Ithaca and London: Cornell University Press, 2005.

芝加哥学派的修辞叙事理论利用经典叙事学来研究叙事交流，因而是对经典叙事学的应用。另一位修辞叙事学者迈克尔·卡恩斯（Michael Kearns）则坚定地持“强硬的语境”立场，否认叙事文本的内在属性，认为叙事交流开始于读者，并终结于读者，因此修辞叙事学应该研究文本和语境之间的相互关系以解释读者如何体验叙事。卡恩斯把叙事看做一种社会行为：叙事不只是“讲述”，还是“行为”；叙事是一种话语（discourse）类型，不是文本类型（genre），叙事只有在恰当的语境中才能起到叙事的功能[1]。叙事是一种特殊的言语行为，涉及在特定语境中作者和读者的交流，而修辞叙事学就以这种交流行为为研究对象。与芝加哥学派不同的是，卡恩斯的强硬语境立场使他将这种交流行为的重心完全放在“语境”和读者一边，否认文本内在属性参与交流的自足性。在他看来，修辞叙事学要“尽一切努力为真实读者与叙事之间交流的所有关键成分确定出非标记的情况”。叙事交流成分是否有标记性取决于“合作原则”，而“合作”与否取决于对由性别、社会地位、种族等因素决定的权力关系[2]，但卡恩斯并不研究具体叙事结构、叙事进程或叙事技巧中体现的各种权力关系，而是致力于揭示读者的阅读规约。借鉴拉比诺维奇（Rabinowitz）、兰瑟和费伦的相关理论，卡恩斯提出了读者阅读的三个“基本规约”：作者的读者规约，自然化规约和进程规约，并在此基础上归纳了真实读者的非标记阅读过程：读者面对叙事文本，自动进入“作者的阅读”位置，在文本中推导出一个可能的人类世界（“自然化”），然后经历“进程”中的“不稳定因素”[3]。不难看出，卡恩斯的修辞叙事学与费伦的修辞叙事理论之间的差异：卡恩斯的主要任务是找到真实读者阅读叙事的规约和非标记情况，费伦的主要任务是研究叙事结构如何作用于隐含读者，以及真实读者如何反作用于叙事结构和隐含读者。也就是说，卡恩斯的主要目标是建构以真实读者为中心的修辞叙事诗学，费伦的主要目标是对具体叙事做出修辞性阐释。这种差异也决定了二者与经典叙事学形成的不同关系：费伦的修辞叙事理论是将经典叙事学范畴应用于阐释，卡恩斯的修辞叙事学则否认经典叙事学范畴的稳定性，试图超越经典叙事学对结构规约的分析，转而分析

---

① M.Kearns, Rhetorical Narratology, Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1999, p.2.

② M.Kearns, Rhetorical Narratology, Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1999, p.25.

③ M.Kearns, Rhetorical Narratology, Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1999, pp.67-68.

读者的阅读规约。虽然卡恩斯的研究存在很多缺陷[①],但我们必须看到,他代表的是与芝加哥学派完全不同的一种研究思路。

作为诗学模式的认知叙事学

对经典叙事学发起强劲挑战的除了以女性主义叙事学为代表的"语境主义"叙事学,还包括从20世纪90年代中期逐渐兴起的认知叙事学(cognitive narratology)。女性主义叙事学批评经典叙事学不关注叙事产生的性别含义,认知叙事学则试图从读者认知——而不是文本结构——角度切入,研究叙事阅读的认知过程。为弄清楚认知叙事学的本质,我们先看看戴维·赫尔曼对它的定义:

> 认知叙事学综合(经典)叙事学和认知研究相关学科(如心理学、人工智能、心理哲学等)的概念及研究方法,旨在为叙事结构(包括叙事语法的规则系统)及叙事阐释等相关理论建构一个认知基础,以弄清叙事生成与理解中起作用的符号结构和认知资源之间的关系[②]。

这个定义首先指出了认知叙事学和经典叙事学之间的关系,认为二者并非截然对立,而是一种继承和发展的关系。尤为重要的是,认知叙事学并非完全抛弃经典叙事学对叙事结构及叙事语法的研究,而是要为它们"建构认知基础",也就是要探入叙事结构和叙事语法的"黑匣子",弄清其深层次的认知机能。认知叙事学的另一个任务是利用认知语言学和认知心理学的相关研究方法,为叙事阐释找到认知心理基础。从这个定义来看,认知叙事学的任务既不像经典叙事学那样研究叙事结构和叙事语法,也不像女性主义叙事学那样阐释具体叙事,甚至也不像修辞叙事理论那样提出某种阐释模式,而是研究这些叙事结构(及语法)和阐释理论背后的"普遍"认知规律。

按照赫尔曼的论述,认知叙事学经历了结构主义范式,社会语言学范式和认知科学范式三个阶段:早期结构主义试图解释特定叙事"信息"的生产和阐释的深层符码(如巴特的五种符码);20世纪60—70年代,拉波夫(Labov)在其社会语言学模式中融入了语境和读者认知因素;20世纪70—80年代,认知心理学家

---

① 见申丹《语境、规约、话语:评卡恩斯的修辞叙事学》,《外语与外语教学》2003年第1期,第2-10页。

② D.Herman, Narrative Theory and the Cognitive Sciences, Stanford: CSLI, 2003, introduction.

和人工智能研究者提出叙事生产和理解的深层认知结构问题，致力于研究“故事语法”(story grammar)及“知识表征”(knowledge representation)[1]，包括叙事动态阅读中读者的“图式”(schemata)如何被调用，破裂或纠正[2]；读者采取的自上而下(top-down)和自下而上(down-top)的叙事处理策略以及优先规则(preference rule)[3]；读者如何使用各种文本线索推断虚构人物的思想，包括思维叙述、语言表征、行为描写等[4]；读者如何建构叙事“可然世界”(possible world)[5]；读者阐释的认知规律[6]等。

不难发现，认知叙事学虽然强调从读者角度研究叙事，但一般并不关心读者的阐释，而是关心读者阐释产生的过程。弗雷曼(Freeman)的论述很具代表性。在《建构文学认知理论》一文中，弗雷曼借鉴认知语言学中的“隐喻”(metaphor)和“映射”(mapping)概念，将它们上升为“普遍”的认知规律，然后来研究文学文本中的“认知结构”(弗雷曼称之为原型解读，prototypical reading)，以及这种结构对实际读者具体阐释的制约。实际读者无论采用何种框架(女性主义、马克思主义、神学等)，其阐释都必须符合文学作品脱离了具体阐释语境的原型解读，否则就是错误的。在分析埃米丽·狄更森(Emily Dickenson)在《我的茧》(*My Cocoon*)一诗中使用蚕茧来映射人生之后，弗雷曼论述道：

> 该诗的说话者(或主体)将自己比作正欲破茧而出的蝴蝶。文学批评家将根据这个“类比映射”的原因和目的对该诗进行各种各样的阐释。比如，从女性主义的角度，蝴蝶可被看做抵制父权束缚的女性；从元文学

---

① D.Herman, Narrative: Cognitive Approach, in Encyclopedia of Language and Linguistics, London and New York: Routledge, forthcoming.

② G.Cook, Discourse and Literature, Oxford: Oxford University Press, 1994.

③ M.Jahn, Frames, Preferences, and the Reading of Third-person Narratives: Towards a Cognitive Narratology, Poetics Today, 18, 1997, pp.441-468.

④ A.Palmer, Fictional Minds, Lincoln: University of Nebraska Press, 2004.

⑤ Marie-Laure Ryan, Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1991. L.Dolezel, Herterocosmica: Fiction and Possible Worlds, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1998.

⑥ Margaret H. Freeman, Poetry and the Scope of Metaphor: Toward a Cognitive Theory of Literature, in Antonio Barcelona, Metaphor and Metonymy at the Crossroads: A Cognitive Approach, Berlin and New York: Mouton de Gruyter, 2003.

> 的角度，蝴蝶可代表诗歌试图摆脱散文束缚的力量；从神学的角度，蝴蝶则是“复活”的象征。所有这些读解都是可能的。然而，这些读解没有说明，到底是什么因素使得批评家得以作出这样的类比。这些读解之所以可能是因为她们都符合该诗由认知分析所揭示的原型读解。因此，认知诗学可被看做限制文本阐释的一种方法[①]。

很明显，弗雷曼的“认知诗学”并不关心不同社会文化语境中读者的具体阐释，而是试图揭示文本组织和具体阐释背后的深层认知机制。值得注意的是，弗雷曼将着重点放在认知机制与文学（包括叙事）意义创造及阐释的交界处，即研究哪些普遍的认知机制决定作者创造以及读者阐释的过程：这一过程不是简单的图式知识应用、摧毁或重建的过程，也不是不同读者使用不同图式的过程，而是所有作者/读者（至少处于同一大文化背景或使用同一语言的所有作者/读者）在创作/阅读所有文学作品（包括叙事）时的终极认知规律。在这里，“认知诗学”完全可以与结构主义叙事学相提并论：两者的研究驱动均来自于寻找普遍规律，只不过结构主义叙事学将眼光投向文本内部，认为不同内容、不同媒介的文本均包含一些永恒不变的深层结构，而“认知诗学”则将眼光投向读者的大脑深处，认为那里潜藏着一些亘古常青的认知规律[②]。由此可见，认知叙事学虽然并不否定经典叙事学，但也不像女性主义叙事学和修辞叙事学那样借鉴经典叙事学范畴来进行叙事阐释，而是转换角度研究读者认知的诗学，因而是对经典叙事学研究范式的一种超越。

叙事学在西方学术界的“复兴”总体上与叙事学走向文化语境有关。叙事学与文化语境的结合是一个双向过程：一方面，叙事不再限于文学话语，而是用来理解经验的基本文化工具，因此出现了文化研究中的“叙事转向”（narrative turn）；另一方面，从20世纪80年代开始，越来越多的叙事学家关注叙事中语境因素的各种表征，如话语与集体记忆、自我身份与他者、社会与仪式等之间的复杂关系，因此出

---

① Margaret H. Freeman, Poetry and the Scope of Metaphor: Toward a Cognitive Theory of Literature, in Antonio Barcelona, Metaphor and Metonymy at the Crossroads: A Cognitive Approach, Berlin and New York: Mouton de Gruyter, 2003.p.256.

② M. Turner, The Literary Mind, New York, Oxford: Oxford University Press, 1996. G. Fauconnier, Mappings in Thought and Language, New York: Cambridge University Press, 1997.

现了叙事研究中的“文化转向”(cultural turn)[①]。叙事研究中的“文化转向”将文学文本置放在其生产和消费的历史语境中，重点在于对文本做出不同于传统的阐释，这是20世纪80年代到90年代中期叙事研究领域的主流方法，如从女性主义或后殖民主义的角度研究叙事形式；文化研究中的“叙事转向”则拓展了叙事学研究疆域，用叙事学方法研究文学之外的其他文化产品，使叙事学形成跨学科、跨文类、跨媒介的研究态势。这种方法发源于20世纪80年代，在20世纪90年代中期过后逐渐兴盛，如利用认知理论来研究读者如何重构叙事世界，利用叙事理论研究电影、图像、电子文本、音乐的叙述方式等。后经典叙事学是文化研究中“叙事转向”和叙事研究中“文化转向”两种力量综合作用的产物，不是单一概念[②]，而是由各种分支和流派构成，因此与经典叙事学形成了多种不同的关系。我们可以将女性主义叙事学看成文化研究中“叙事转向”的范例，在这里，经典叙事学向文化研究输入关键范畴和模式，因此，虽然女性主义叙事学对经典叙事学发起了猛烈批判，但作为阐释理论，女性主义叙事学事实上只能借鉴经典叙事学范畴来进行性别批评；修辞叙事理论自身有着悠久的理论传统，它不强调某一政治立场，但同样利用经典叙事学的形式分析工具来更新修辞研究模式，并对具体叙事进行阐释，具有诗学和阐释的双重特征；认知叙事学则可被看做叙事研究中“文化转向”的范例，在这里，文化研究向叙事学输入新的视角和方法。认知叙事学试图转换经典叙事学研究模式，建立读者的叙事认知诗学，与经典叙事学形成互补关系。总体上看，女性主义叙事学和修辞叙事学是对经典叙事学的具体应用，认知叙事学则是对经典叙事学的补充和超越。必须强调，无论阐释还是诗学，后经典叙事学都无法取代经典叙事学，二者是共存关系，本节旨在指出这种共存关系的实际表现形式。

修辞叙事学与认知叙事学的分歧与联系

如前节所示，20世纪90年代中期叙事学在西方学术界出现了小规模“复兴”，其根本原因在于，叙事学在其传统研究模式基础上融入了文化研究的方法，同时文

---

① D. Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan, Routledge Encyclopedia of Narrative Theory, London and New York: Routledge, 2005.

② 赫尔曼在1999年编著的一本书里，使用narratologies一词来表示后经典叙事学的复数性。见D. Herman, Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis, Columbus: Ohio State University Press, 1999。

化研究领域也广泛地使用了叙事学方法，两者形成了合力之势。与"经典叙事学"仅关于叙事的深层结构不同，"后经典叙事学"包含多种研究模式，各种模式的研究目的也不尽相同，因而与经典叙事学形成了不同的互补关系[①]。目前，在各种"后经典叙事学"研究模式中，比较有影响的主要是三个分支，即在"语境主义叙事学"背景下发展出来的女性主义叙事学、以"芝加哥学派"为基础的修辞叙事学和建立在认知科学基础上的认知叙事学[②]。正如笔者在别处论述的那样，虽然女性主义叙事学对经典叙事学发起了猛烈批判，并试图建立新的女性主义叙事诗学，但它注定只能作为阐释理论，借鉴经典叙事学范畴来进行性别批评[③]。修辞叙事理论自身有着悠久的理论传统，它不强调某一政治立场，但同样利用经典叙事学的形式分析工具来更新修辞研究模式。从某种意义上看，修辞叙事学框架可以容纳女性主义叙事学，二者的研究目的虽然不尽相同，但在研究模式上没有本质差别。基于这种考虑，本书将着重考察修辞叙事学与认知叙事学在研究模式和研究目的上的差异，同时试图表明，修辞叙事学在考察叙事中的各种修辞关系时，既可借鉴以文本为基础的经典叙事学范畴，也可借鉴使用以认知科学为基础的认知叙事学范畴。

分歧：作为阐释模式的修辞叙事学与作为诗学模式的认知叙事学

从20世纪40年代开始，当美国文学批评界仍被"新批评"等形式批评方法占

---

① 见唐伟胜《阐释还是诗学，借鉴还是超越：再论后经典叙事学与经典叙事学的共存关系》，《外国语》2008年第6期，第72-78页。

② 2006—2008年，笔者受国家留学基金委资助，在美国叙事学研究重镇俄亥俄州立大学英语系访学，师从美国叙事学界知名学者詹姆斯·费伦教授。他在给该系本科高年级及研究生开叙事学课程时，将课程分为"经典叙事学""女性主义叙事学""修辞叙事学""认知叙事学"四大板块。2005年，国内叙事学界知名学者申丹教授在其专著《英美小说叙事理论研究》中，也主要探讨了"后经典叙事学"的这三个分支。笔者认为，这三个分支代表了"后经典叙事学"的三个主要研究方法。不管"后经典叙事学"朝哪个学科或者媒介拓展，其基本研究方法都难以超出这三个分支。其中，"女性主义叙事学"关注的是叙事形式与性别政治之间的关系，其他分支如"后殖民主义叙事学""马克思主义叙事学"的研究方法与此类似；"修辞叙事学"关注的是作者通过叙事文本与读者进行的交流及效果，因此不管研究何类文本，只要聚焦叙事产生的效果，都可以冠之为叙事修辞性研究；"认知叙事学"关注的是读者阅读（包括理解和阐释）过程中的普遍规律，可以从不同角度切入这一课题（如"文本世界理论""图式理论"等）。

③ 见唐伟胜《性别政治、身份建构与叙事形式：西方女性主义叙事学的理论起源及发展，文学理论前沿（第4辑）》，北京大学出版社2007年版。

据主导地位时，以芝加哥大学为中心的一批学者就开始致力于恢复亚里士多德的修辞批评传统，从纯形式批评转向研究文学与读者之间的关系，这批学者被称为新亚里士多德学派，也就是芝加哥学派。该学派经六十多年的发展大致可分为三代：第一代以 R.S.克莱恩为代表，主要研究文本形式及其产生的"统一效果"；第二代以韦恩·布思为代表，主要研究作品内部隐含作者通过文本技巧与隐含读者的交流；第三代以詹姆斯·费伦为代表，主要研究作者、文本和读者之间的多层次动态交流关系。

克莱恩将亚里士多德的"情节"概念从行动（action）扩展到性格（character）和价值（value），在此基础上区分了三种情节成分：行动（action）成分、性格（character）成分和思想（thought）成分，并认为所有非说教类小说都包含这三种情节成分，它们一起确立小说的质量和效果，但不同小说"情节"有不同的组织原则，对作品细节作出的解释和评价必须建立在这些组织原则基础上[①]。这个观点否定了先于作品存在的评判标准，从具体作品的"统一"情感意图出发来研究文本形式（及技巧），可以说奠定了芝加哥学派修辞研究的基石。克莱恩的学生韦恩·布思则将叙事看成作者利用文本这一媒介与读者进行的交流行为，聚焦于多种叙事技巧与叙事（期待）产生的效果之间的关系。布思的代表作之一《小说修辞学》（*The Rhetoric of Fiction*）仍然将小说看做"统一的艺术作品"，但他的研究重点不是在作为"模仿"的小说中，细节如何为"模仿"这一组织原则服务，而是将小说看成作者与读者的交流活动，研究在这一交流活动中，作者的"统一"修辞意图如何决定叙事技巧[②]。就虚构小说而言，布思相当于在芝加哥学派中完成了一次研究重心的转向：从研究小说"逼真"的修辞诗学转向研究小说中的修辞交流关系。詹姆斯·费伦则在布思的基础上，进一步阐述了叙事交流的多层次性。他认为叙事是"某人在某个场合下为某种目的给某个听众讲述某个故事"[③]，这个定义暗含了三个交流层次，一是隐含作者与隐含读者的交流层次，二是叙事者与受述者的交流层次，三是人物与人物的交流层次。同时，该定义既强调"讲述内容"（the told），也强调"讲述过程"

---

① R.S.Crane, The Concept of Plot and the Plot of Tom Jones, in Brian Richardson, Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure, and Frames, Columbus: The Ohio State University Press, 2002, pp.94-101.

② Wayne C.Booth, The Rhetoric of Fiction, Chicago: University of Chicago Press, 1961.

③ James Phelan, Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology, Columbus: Ohio State University Press, 1996, p.8.

(the telling)，也就是说，隐含作者或叙述者的叙述策略、叙述技巧和叙述内容一起影响读者，实现自己的修辞目的。不仅如此，费伦还认为，叙事交流涉及美学、知识、情感、意识形态和伦理等多个层面。读者对叙事任何成分(包括技巧、人物、行动、主题、伦理、情感等)的反应和阐释都依赖于叙事进程(narrative progression)，而不是先在于"叙事进程"的叙事类型或其他任何标准。

不难看出，芝加哥学派从一开始就注重研究叙事形式与读者反应之间的关系，所不同的是，早期学者主要关注叙事情节类型，以及情节类型对读者反应的统一和控制作用，后来的学者则更关注除情节以外的其他叙事形式对读者的影响，以费伦为代表的第三代学者则在此基础上，不仅考虑"隐含读者"与"隐含作者"的交流，也在一定程度上考虑"真实作者"和"真实读者"参与交流的可能性。作为一种批评模式，芝加哥学派的修辞叙事理论至少有两个特征：① 该学派主要目的是建构叙事阐释的模式，即研究叙事对读者——包括隐含读者和真实读者——产生的阅读效果；② 和女性主义(及其他政治批评)叙事学相比，修辞叙事理论并不站在某个特定的政治立场上，但也不排斥借鉴包括女性主义在内的各种政治批评框架来研究读者对叙事的反应。

现在让我们看看认知叙事学。戴维·赫尔曼对认知叙事学的定义是：

> 认知叙事学综合(经典)叙事学和认知研究相关学科(如心理学、人工智能、心理哲学等)的概念及研究方法，旨在为叙事结构(包括叙事语法的规则系统)及叙事阐释等相关理论建构一个认知基础，以弄清叙事生成与理解中起作用的符号结构和认知资源之间的关系。

这个定义首先指出，认知叙事学并非完全抛弃经典叙事学对叙事结构及叙事语法的研究，而是要为它们"建构认知基础"，也就是要探入叙事结构和叙事语法的"黑匣子"，弄清其深层次的认知机能。认知叙事学的另一个任务是利用认知语言学和认知心理学的相关研究方法，为叙事阐释找到认知心理基础。从这个定义来看，认知叙事学的任务既不像经典叙事学那样研究叙事结构和叙事语法，也不像女性主义叙事学那样阐释具体叙事，甚至也不像修辞叙事理论那样提出某种阐释模式，而是研究这些叙事结构(及语法)和读者阐释背后的"普遍"认知规律。"认知诗学"完全可以与结构主义叙事学相提并论：两者的研究驱动均来自于寻找普遍规律，只不过结构主义叙事学将眼光投向文本内部，认为不同内容、不同媒介的文

本均包含一些永恒不变的深层结构,而"认知叙事学"则将眼光投向读者的大脑深处,认为那里潜藏着一些亘古常青的叙事认知规律。由此可见,认知叙事学虽然关注读者,但它并不关心读者对叙事做出什么样的阐释,而是试图建立所有读者如何对叙事结构及其意义建立心理表征的普遍诗学体系(相关具体论述详见上节)。

例证:詹姆斯·费伦和曼弗雷德·雅恩如何研究"嵌入叙事"?

为进一步看清修辞叙事学和认知叙事学研究思路上的差异,让我们对比一下詹姆斯·费伦[①]和曼弗雷德·雅恩(Manfred Jahn)[②]对"嵌入叙事"(embedded narrative)所作的研究。

费伦分析的是安·波特的短篇小说《魔法》(*Magic*)。他认为,《魔法》存在两个明显的叙事层次:首先是故事外叙事者提供一个叙事情景(框架叙事层),其中的人物包括女佣及其主人布兰查德夫人,事件是女佣给主人讲述一个关于魔法的故事;其次是女佣为叙事者的叙事层次(嵌入叙事层),其中的主要人物包括妓女尼内特、老鸨及黑人厨师,事件是尼内特反抗老鸨,黑人厨师施魔法使其返回妓院。当然,在这两个层次之外,还有一个叙事层,即作为隐含作者的波特与真实读者之间交流的层次。费伦对《魔法》提出的问题是:① 女佣为什么要讲故事?她怎么讲的?她的故事对听众的效果如何?② 叙事者为什么要讲故事?如何讲的?③ 波特为什么要讲故事?如何讲的?④ 波特的故事、叙事者的故事和女佣讲的故事之间有什么关联?

费伦分析道,与很多叙事不同,叙述者没有通过直接评论或间接描述让读者去了解其叙事意图。框架叙事者只出现两次,报告了女佣向布兰查德夫人讲述尼内特的故事以及布兰查德夫人的两次问话,而嵌入叙事者(即女佣)也没有直接陈述其叙事的意图。可见,波特最大限度地模糊了《魔法》中两个叙事层次之间的界限,从而逼迫读者主动去寻找两个层次叙事间的并列和对比,以找到上述问题的答案。首先,框架叙事中的布兰查德夫人和嵌入叙事中的老鸨。尽管她们生活在不同的社会空间,但都属于"统治阶层",拥有金钱、权力和雇工。其次,女佣和尼内

---

① James Phelan, Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology, Columbus: Ohio State University Press, 1996, pp.10-14.

② M.Jahn, Speak, friend, and enter: Garden Paths, Artificial Intelligence, and Cognitive Narratology, in David Herman, Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis, Columbus: Ohio State University Press, 1999.

特，她们都是为贵夫人服务的雇工。最后，女佣和厨师，她们都是黑人，都喜欢魔法并生活在懂魔法的人中间。这些对比可以提供解决女佣叙事意图的线索。比如，女佣可能在通过叙事来警告布兰查德夫人，如果你不好好待我，我就会像尼内特一样反抗你；或许，女佣在暗示布兰查德夫人，自己也会施魔法，所以你要小心点。由于女佣的嵌入叙事结尾与框架叙事结尾耦合，所以读者无从知道女佣的意图究竟是否成功，但从布兰查德夫人两次追问女佣故事结尾的举动来看，她已经被女佣的故事所吸引，好似被女佣的魔法所笼罩。那么，波特的修辞意图是否也像女佣一样，要读者相信她叙事的魔法？很明显不是。在波特的故事中，尼内特并非被厨师的魔法所征服，而是被她的各种社会对立面所击败。她回到妓院，是因为她没有钱维持生计，没有别的生活出路。所以波特的故事不是关于魔法，而是关于反抗的失败和统治阶层的胜利，但女佣的叙事明显产生了巨大的威慑力量，虽然读者无法知晓那种力量的最终效果。因此，如果说女佣的叙事成功地迷住了布兰查德夫人，那么波特的叙事也成功地迷住了我们，让我们感受到了叙事的力量。总之，《魔法》证明了叙事的修辞功能，体现了不同叙事层次之间的交流关系。

曼福雷德·雅恩探讨了叙事理解语境中的自上而下（草案或框架驱动）和自下而上（文本数据驱动）两种加工策略之间的互动关系。他认为，草案和框架引导读者理解特定情景、参与者及事件，但随着叙事世界的展开，文本可能促使读者修改甚至改变其正在使用的理解模式。当出现图式矛盾的情况时，由文化决定的优先规则（preference rule）则会起到关键的控制作用，而最为主要的优先规则之一就是“从文本中读取最大限度的认知回报”。雅恩以《瓦特·米蒂的秘密生活》（*The Secret Life of Walter Mitty*，以下简称《秘密生活》）为例论述了当图式出现矛盾时读者的认知策略。和《魔法》一样，《秘密生活》也是一篇典型的嵌入叙事。小说开篇描述主人公米蒂的战争白日梦，随后才转入叙事的第一层次：惧内的米蒂与妻子一起开车前往商场购物。叙事过程中，两个层次共发生了四次交替。交替中没有任何指示语，而是通过叙述者变换不同叙述风格来实现。《秘密生活》开篇的描述很容易使读者联想到老套的詹姆斯·邦德式的电影场景。尽管其中有很多不和谐的地方，如司令的衣着、飞机发出的声音等并不符合常规的邦德电影图式，但读者此时无论如何也想不出这是米蒂的想象世界，而自动采取“自上而下”的加工策略（即文类策略）。当然，有能力的读者（competent reader）会产生疑惑，因为《秘密生活》的作者瑟伯（Thurber）并非一位描写战争的作家（这里读者使用的是关于作者的图式），这样，“邦德电影”图式和“瑟伯”图式就产生了矛盾，将读者带进到一条“花园路”上，让他面临充满疑惑的选择。只有当嵌入的米蒂想象世界弹离，叙事

第一层次弹入之后，读者才看清楚了花园路的走向。此时读者主动放弃了先前使用的认知框架（即邦德电影框架），起用"瑟伯"框架对叙事进行重新理解，因为战争框架完全无法用来理解第一叙事层次中的世界（即米蒂与妻子之间的关系）。所以，尽管《秘密生活》之后又三次弹入了米蒂的想象世界，但读者再不会为之所动。然而，读者的理解到此并没有完结，因为多数读者并不仅满足于看清花园路走向，他们还需要从叙事中获得最大限度的认知回报。具体地说，他们需要知道米蒂与妻子的关系到底怎样，或者说，现实中米蒂的生活状况如何，他为什么要不断对战争场面进行想象？嵌入叙事的不断弹出和弹入驱动着读者对"文本数据"的阐释。想象世界中，米蒂英勇果敢，充满豪气，能决定和改变事态发展的方向；现实世界中，米蒂唯唯诺诺，无所适从，对妻子言听计从，根本没有自己的主见。两个世界的无缝对比促使读者对米蒂，对生活，甚至对邦德电影产生思考："白日梦"的荒谬，现实生活的无奈，邦德电影作为文类的虚构性等。总之，《秘密生活》证明了叙事可以引发、改变和深化读者的认知进程[①]。

交叉：修辞叙事学和认知叙事学对"阅读过程"的描述

修辞叙事学的代表人物詹姆斯·费伦认为，叙事阅读是一个多层次的活动，涉及读者的知识、情感、意识形态和伦理等方面。他借鉴拉比诺维奇的相关理论[②]，将读者分为"实际的读者""作者的读者"和"叙事的读者"三个阅读位置，不同读者位置与叙事的交流方式不同："叙事的读者"将叙事世界视为真实存在，"作者的读者"能充分意识到叙事的虚构性和修辞性，"实际的读者"则与"作者的读者"进行对话。这样，费伦描写了修辞阅读的两个步骤：第一步是"作者的读者"的阅读，第二步是"实际的读者"和"作者的读者"的对话。在这里，费伦认为读者面对叙事时，首先会自动进入"作者的读者"位置，努力和"隐含作者"进行交流，读者在阅读时拥有"双重意识"（double consciousness），既将叙事视为"真实的"，同时也将其视为"虚构的"：只有将叙事视为"真实的"，读者才能融入叙事世界中；只有将叙事视

---

① 戴维·赫尔曼在另一篇文章中将"嵌入叙事"看成一个传播信息的认知系统，可以帮助作者、叙事者、嵌入叙事者、读者通过该系统分享关于过去的知识，并洞悉自己和他人的意识。见 David Herman, Genette Meets Vygosky: Narrative Embedding and Distributed Intelligence, Language and Literature, 15, 2006, pp.357-380。

② Peter J.Rabinowitz, Truth in Fiction: A Reexamination of Audiences, Critical Inquiry, 4, 1977, pp.121-141.

为"虚构的"，读者才能讨论其修辞性[①]。不仅如此，费伦还认为，"实际的读者"位置会对"作者的读者"位置产生影响，"不同文化经历的读者在信仰、希望、恐惧、偏见和知识方面存在差异，这些差异会导致我们从叙事细节中推断出不同的'作者的读者'和'叙事的读者'"[②]。比如在分析康拉德小说《秘密分享者》时，费伦提出，为了证明小说是否隐含了"同性恋秘密"，读者必须从叙事中找到证据，但即便有证据，承认"同性恋"秘密的存在也可能是（实际的）读者所处时代背景影响的结果，那么：

> 这个秘密到底是隐含的康拉德建构的，还是有血有肉的批评者建构的？我不完全知道。进一步说，我感觉在叙事修辞方法中，这个问题并不重要。当读者确定的主体性与文本的他性相遇时，分析者不是总能明确地划分"有血有肉的读者"与"作者的读者"之间的界限的——或者更普遍地说，不能划分读者、文本和作者之间的界限。修辞交易中的这些不同因素的协同作用恰恰是修辞方法想要承认的。[③]

这样，修辞阅读的两个步骤就不能截然分开，各个阅读位置可以相互影响，也就是说，不同"实际的读者"可以从叙事文本中推断出不同"作者的读者"，同一叙事文本可能有多种（作为阅读体验）的"作者的读者"，费伦认为读者可以"讨论这些体验，尤其是讨论这些体验的文本基础，相互取长补短"[④]。

很明显，修辞叙事理论讨论"阅读过程"的主要目的是指出不同阅读位置在文本基础上可以相互交流，最终对文本做出更为全面的阐释。以探讨读者"诗学能

---

① 见 James Phelan, Reading People, Reading Plots: Character, Progression, and the Interpretation of Narrative, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1989, p.8。值得说明的是，费伦这里提出"双重意识"，意味着他将"叙事的读者"位置包含在"作者的读者"位置之内，但是按照拉比诺维奇的分类，"叙事的读者"和"作者的读者"是两个平行的位置：前者认为叙事世界是真实存在的，后者则认为叙事世界是虚构的。造成这种矛盾的根源在于费伦将"作者的读者"定义为作者的理想读者（类似布思的"隐含读者"），而不是拉比诺维奇的将叙事世界视为虚构的"作者的读者"。笔者的这一认识归功于北京大学申丹教授，特此鸣谢。

② James Phelan, Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology, Columbus: Ohio State University Press, 1996, p.147.

③ 同上书，第128页。

④ 同②。

力”(poetic competence)[①]为主要任务的认知叙事学则将“阅读过程”和读者的心理表征结合起来进行研究，该理论对“阅读过程”的描述与修辞叙事理论出现了某种程度上的相似和重合。比如，莱恩在用“可然世界”理论来解释读者对叙事的阅读过程时认为，读者若以“现实世界”为参照点看叙事世界，叙事世界就是“假”的；但读者若以叙事世界为参照点，叙事世界就是“真”的，而“现实世界”则成为另一个“假”的可然世界。她使用“游戏”来描述这一阅读过程：站在游戏之外，我们知道游戏是与现实不同的活动，但一旦进入游戏，我们就必须遵从游戏制定的规则[②]。莱恩的描述与费伦所谓的阅读“双重意识”是完全一致的：站在“叙事世界”中的阅读位置就是“叙事的读者”，而站在“叙事世界”之外的阅读位置就是“作者的读者”。所不同的是，费伦区分阅读位置旨在说明不同位置之间的交流，而莱恩的目的则在于揭示站在叙事世界之外的读者如何表征叙事世界[③]。斯多克维尔(P. Stockwell)在其《认知诗学入门》(*Cognitive Poetics: An Introduction*)中将文学阅读过程描述成“指示转移”(deictic shift)的过程。他认为，文学文本世界由多个构筑在“人物、叙述者或受述者周围”的指示场(deictic field)组成。读者阅读时，必须从现实世界转移到文本中的叙事者或人物的“指示场”，并在文本建构的各种“指示场”中不停转移，最终从文本的“指示场”回到现实世界，而读者发现和识别文本“反讽”意义正是通过这最后一步才能实现[④]。不难看出，斯多克维尔对“阅读过程”的描述和费伦对修辞阅读两个步骤的描述颇为一致，两者的区别在于，前者描述这一过程是为了寻找其认知依据，后者描述这一过程是为了阐明其产生的阅读效果。

借鉴：认知叙事学范畴如何用于考察叙事修辞交流关系

正如经典叙事学范畴可以有效用来考察读者与叙事文本的修辞交流关系，笔者认为，作为诗学体系的认知叙事学范畴也可用来丰富对叙事修辞交流关系的研究。具体地说，认知叙事学范畴可以帮助我们更深入地理解故事世界，尤其是挖掘人物的心理和动机，从而更准确地把握叙事修辞关系。兹以两例说明。

---

① Reuven Tsur, Toward a Theory of Cognitive Poetics, Amsterdam: North-Holland, 1992, p.1.

② Marie-Laure Ryan, Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1991, pp.19-20.

③ 见唐伟胜《“可然世界”理论对叙事世界的阐释力与局限》，《西安外国语大学学报》2008年第3期。

④ Peter Stockwell, Cognitive Poetics: An Introduction, London and New York: Routledge, 2002, pp.8-46.

（1） 人物“思维风格”的认知分析

英国学者瑟敏诺（E. Semino）利用认知叙事学的相关概念，对文评家 R. 福勒（Fowler）的“思维风格”（mind style）进行了改造①。她认为，福勒对“思维风格”采取的是语言学研究模式，仅从语言表征出发来研究“思维风格”，忽略了“认知方式”。认知诗学（包括认知叙事学）则强调从认知理论角度来考察虚构人物（甚至叙事者或作者）的“思维风格”（包括认知习惯、概念结构等），因此为“思维风格”提供了一个与语言学方法互补的研究视角。比如，瑟敏诺使用隐喻和映射理论分析了约翰·福尔斯（John Fowles）《收藏者》（*The Collector*）中弗里德里克·克里格（Frederick Clegg）的思维风格。该小说中，主人公克里格的思维风格可以概括为他从蝴蝶域到米兰达（Miranda）域建立的系统映射：他不仅在蝴蝶和米兰达的特性和行为之间不断进行隐喻对应，而且还有用蝴蝶和收集蝴蝶来理解经验的整体认知倾向，这体现了他不符合文化普遍认知倾向的变态思维风格。在下面选段中，米兰达主动提出以性作为释放她的条件，这让克里格很不齿：

> 她（米兰达）就像一只幼虫，本来需要三个月才成熟，却想几天就长大。我知道这不会有好结果，她总是那样迫不及待。

在这里，克里格使用蝴蝶幼虫作为源输入空间（source input space），把它投射到米兰达这个目标输入空间（target input space）。按照 M. 特纳（Mark Turner）的投射理论，这个过程建立了一个“种属空间”（generic space）和“混合空间”（blended space）②，在这里，种属空间是“某些物体需要一定数量的时间才能长大”，在混合空间里，米兰达和幼虫混合，发展性关系需要的时间与幼虫成长需要的时间混合，米兰达迫不及待地提出性关系与幼虫想几天就长大混合。值得注意的是，在混合空间里，克里格将“发展性关系需要的时间”这一纯主观事件与“幼虫成长需要的时间”这一纯客观事件相提并论，认为米兰达的要求有违自然规律，从而开始觉得她不值得尊重。克里格对米兰达态度的这一转变导致当后者患了肺炎后，他不及时采取行动。

隐喻和映射理论本来是用来解释读者理解故事（或阐释者理解语言）认知机

---

① Elena Semino, A Cognitive Stylistic Approach to Mind Style in Narrative Fiction, in Elena Semino and Jonathan Culpeper, Cognitive Stylistics: Language and Cognition in Text Analysis, Amsterdam: John Benjamins, 2002, pp.95-122.

② Mark Turner, The Literary Mind, New York, Oxford: Oxford University Press, 1996, p.86.

制的理论，但瑟敏诺很有成效地将这套理论用于分析叙事中人物的思维风格，补充了传统的语言学分析方法。瑟敏诺的方法解决的不是读者理解叙事的心理过程，而是利用认知理论来帮助解释人物的认知习惯和概念结构，使读者能够更深入地把握人物的内心世界，可以更有效地解释人物的行为逻辑，从而顺利实现读者与作者的修辞交流。

（2）人物意识—行动连续体

多里特·柯恩（Dorrit Cohn）在《透明的思维》（*Transparent Minds*）中，对虚构叙事中的人物意识作了如下区分：引用的独白（quoted monologue，相当于直接式）、心理叙述（psychonarration，相当于间接式）及叙述的独白（narrated monologue，相当于自由间接式）[①]。然而，在英国学者帕默（A.Palmer）看来，柯恩仅从叙事形式策略角度对虚构人物的意识或思维进行了区分，仅研究了明确叙述出来的人物意识，没有涉及隐藏在人物行动中的意识。帕默认为，明确叙述出来的人物意识仅是“冰山一角”，读者需要对隐含在叙事文本世界中的人物意识做出大量推断，才能真正理解叙事世界。利用莱恩提出的“可然世界”叙事理论，帕默认为读者在进入叙事世界时会自动采用“最小偏离原则”（principle of minimal departure），即读者建构虚构人物意识时，会使用已经建立的或预先储存的关于现实生活中他人意识的知识来处理虚构人物意识。由于虚构人物肯定是不完全的，需要（关于思维、行动、语境、因果等的）框架、草案和优先规则来填补故事世界中的空白，提供预设，以使读者能够从文本中建构人物意识。在这个认知过程中，人物意识表征的几类文本策略（如内心话语、直接思维、自由间接思维、叙述思维等）只起非常有限的作用，大量的建构是由读者通过人物行动来进行的[②]。帕默提出，虚构人物意识和行动之间的界限并不严格，而是构成一个“意识—行动连续体”（thought-action continuum），人物意识“镶嵌”在其行动中，读者可以依靠特定上下文从行动中推断人物意识[③]。

---

① Dorrit Cohn, Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction, Princeton: Princeton University Press, 1978.

② 随着认知心理学的发展，与“从行动中建构人物思维”相关的研究越来越多，这类研究被统称为“思维阅读”（mind-reading）或“思维理论”（theory of mind）。利莎·桑塞恩（Lisa Zunshine）认为思维理论是文学存在的关键所在，我们对文学的理解过程根置于“我们能够赋予语言建构的人物以各种思想、情感、欲望的潜力，并能够寻找‘线索’去猜测人物的内心，预测他们的行动”。参考 Lisa Zunshine, Theory of Mind and Experimental Representations of Fictional Consciousness, Narrative, 11, 2003, pp.91-270。

③ A.Palmer, Fictional Minds, Lincoln: University of Nebraska Press, 2004, pp.175-204.

不难看出，虽然帕默讨论的主题是读者从人物行动中推断人物意识的认知过程，但他提出的“意识—行动连续体”概念可以与经典叙事学的“聚集”“声音”等范畴结合起来，考查人物思维状态，从而更好地理解叙事世界，实现作者、文本和读者之间的修辞交流。

小结

修辞叙事学和认知叙事学是后经典叙事理论中的两个重要分支。修辞叙事理论主要考察叙事中作者、文本和读者之间的多层次交流关系，认知叙事理论则试图揭示读者对叙事的认知理解过程。修辞叙事学和认知叙事学都注重研究叙事的阅读过程，但前者强调的是读者对叙事的阐释和反应，即读者的阅读效果，关注“叙事结构和叙事技巧对读者意味着什么”的问题；后者强调的则是读者理解叙事的认知过程，即读者的心理表征，关注“叙事结构和叙事技巧如何对读者产生意义”的问题。也就是说，前者主要研究叙事结构产生的具体意义，后者主要研究叙事结构及其意义生成的认知基础。虽然修辞叙事学与认知叙事学在研究模式和研究目的上有差异，但两者在描述叙事阅读过程时有相似之处，同时，认知叙事学可以为修辞叙事学考察叙事中各种修辞关系时提供有用的范畴。

第三章　女性主义叙事学

本章提要：女性主义叙事学于1986年由美国学者苏珊·兰瑟正式提出。在追溯了兰瑟的两个理论根基，即妇女研究（研究女性写作本质特征）和语境主义叙事学之后，我们认为，这两个理论具有内在矛盾性："妇女批评"的宗旨在于建构女性作品的独特诗学体系，而"语境主义"的宗旨则是结合语境对叙事做出具体阐释。这种矛盾明显体现在兰瑟所提出的女性主义叙事学批评框架中。她为女性主义叙事学规定了两项任务：① 用女性文本经验来改造现有的经典叙事学，创建一个"更加完善"（即考虑了性别因素的）的女性主义叙事学。② 将阐释语境纳入叙事学研究范围。兰瑟的这种矛盾立场受到了多方批评。本章回顾了围绕女性主义叙事学的两次重大论争，即关于"情节结构性别化"和"性别能否成为叙事学范畴"的两个关键问题。我们认为，女性作家的情节结构并非女性本质所致，更多与女性作家在特定历史条件下的写作策略相关；性别可以在阐释中发挥作用，但难以成为普遍的叙事学范畴。从20世纪90年代开始，以梅兹和沃霍尔为代表的女性主义叙事学者逐渐抛弃了兰瑟提出的建构女性叙事诗学体系的努力，转而使用经典叙事学提供的分析工具研究叙事形式与性别阐释之间的关系，也就是说，女性主义叙事学从诗学走向了阐释。另一方面，由于女性主义批评的发展，女性主义叙事学也不再局限于研究女性作家的叙事（尤其是话语）策略及其社会历史背景，而是开始尝试研究叙事形式对人物或者读者性别的建构作用。因此，当代女性主义叙事学的主流模式是从叙事的故事层面、话语层面，以及叙事形式对性别身份建构的角度来论述叙事作品的性别含义，但无论从哪个方面看，女性主义叙事学都不能抛弃经典叙事学，反而可以从经典叙事学那里获取分析工具来实现自己的批评目的。

1986 年,苏珊·兰瑟在美国《文体》(*Style*)杂志发表了一篇题为“建构女性主义叙事学”(*Toward a Feminist Narratology*)的文章,正式提出“女性主义叙事学”这一概念[①]。1987 年,奈利·迪恩格特同样在《文体》上发表文章,对兰瑟努力建构的“女性主义叙事学”提出了批评[②],1988 年兰瑟针对迪恩格特的批评进行了反驳[③]。1995 年著名经典叙事学研究者杰拉德·普林斯在《叙事》(*Narrative*)上发表文章,再次对“女性主义叙事学”提出质疑[④],在同一期的《叙事》杂志上,兰瑟则给予了回应[⑤]。从 1986 年兰瑟提出“女性主义叙事学”以来,针对女性主义叙事学的建构在理论上是否可行,在实践中应该采取何种模式,以及女性主义叙事学与女性主义批评及经典叙事理论之间的关系等问题,批评家们展开了激烈的讨论,很多问题至今仍然难以达成相对共识。总体来说,女性主义叙事学在过去 20 多年的发展中,理论模式建构显得比较薄弱,而在实际批评中则是著述丰富,并取得了大批成果,从而使女性主义叙事学成为后经典叙事理论中非常重要的一个分支[⑥]。

女性主义叙事学的理论起源

苏珊·兰瑟 1986 年发表在《文体》杂志上的文章《建构女性主义叙事学》可以说是女性主义叙事学的一个宣言性文件。之后,兰瑟 1995 年在《叙事》上发表了《叙事性别化:正当性、欲望和叙事学的性别化》(*Sexing the Narrative: Propriety, Desire, and the Engendering of Narratology*),1996 年,凯瑟·梅兹主编的论文集《含混的话语:女性叙事学与英国女性作家》(*Ambiguous Discourse: Feminist Narratology and British Women Writers*)中收录了兰瑟的《怪异化叙事学》(*Querring Narratology*)。这三篇文章既可以看成是兰瑟对女性主义叙事学的认识的深化,也可以看成是女性主义叙事学研究的三个阶段:从妇女写作(women writing)到性别理论(gender theory)再到怪异理论(queer theory)。梅兹主编的《含混的话语:女性

---

① S.Lanser, Towards a Feminist Narratology, Style, 20, 1986, pp.341-363.

② N.Diengott, Narratology and Feminism, Style 22, 1988, pp.42-51.

③ S.Lanser, Shifting the Paradigm: Feminism and Narratology, Style, 22, 1988, pp.52-60.

④ G.Prince, On Narratology: Criteria, Corpus, Context, Narrative, 3, 1995, pp.73-84.

⑤ S.Lanser, Sexing the Narrative: Propriety, Desire and the Engendering of Narratology, Narrative, 3, 1995, pp.85-94.

⑥ D.Herman, Scripts, Sequences, and Stories: Elements of a Postclassical Narratology, PMLA, 112, 1997, pp.1046-1059.

叙事学与英国女性作家》一书的引言部分题为"女性主义叙事学的语境化"（*Contextualizing Feminist Narratology*），对女性主义叙事学提出了自己的认识。另一位女性主义叙事学重要学者是罗宾·沃霍尔。她在1989年发表的专著《介入的性别之分：维多利亚小说的叙事话语》（*Gendered Interventions: Narrative Discourse in the Victorian Novel*）的导言部分（《女性主义者干嘛不"搞"叙事学》（*Why Don't Feminists "Do" Narratology*）、1999年收录在戴维·赫尔曼主编的《复数叙事学》（*Narratologies*）中的《愧疚的渴望：女性主义叙事学对文化研究的贡献》（*Guilty Cravings: What Feminist Narratology Can Do for Cultural Studies*）以及2003年的专著《痛快地哭吧：女性化情感与流行文化形式》（*Having a Good Cry: Effeminate Feelings and Pop-Culture Forms*）的导言部分等三篇文章中，对女性主义叙事学进行了阐述。从兰瑟、梅兹、沃霍尔的七篇文章中，我们既可以看到女性主义叙事学的基本假设，所提出的问题，以及希望从什么角度去解决这些问题，最终实现什么样的目标，还可以看到女性主义叙事学近二十年在基本理论立场和研究内容方面发生的显著变化。鉴于兰瑟在理论建构方面扮演了最重要的角色，因此我们将主要介绍兰瑟的女性主义叙事学思想，同时以一定篇幅评述另一位重要的女性主义叙事学家沃霍尔的观点。

S.兰瑟：踟蹰在诗学与阐释之间

女性主义叙事学的发轫与女性主义批评在20世纪80年代的主流批评模式有关。按照女性主义文评代表人物肖沃尔特对女性主义批评三个发展阶段的论述，对女性写作的批评有这样的论述：

> （最初）使用的是男性诗学，否认女性文学特殊性。妇女运动带动了对男性文化进行女性主义的批评，同时也带动了宣传妇女文化的女性美学。到20世纪70年代中期，女性主义学术批评进入到了一个新的时期，即妇女批评时期，也就是研究妇女作品。20世纪80年代以前，由于受到欧洲文学理论和女性主义理论的影响，从哲学、语言和心理分析角度来研究"女性"的后结构女性主义批评占据了主导地位。在20世纪80年代后期，我们看到了性别理论的兴起，该理论比较研究性别差异[1]。（以下若

---

[1] Elaine Showalter, A Criticism of Our Own: Autonomy and Assimilation in Afro-American and Feminist Literary Theory, Presented at School of Criticism and Theory, Dartmouth College, Hanover, NH, June, 1986, p.21.

未加特殊说明，所有引文都出自引者译文。）

也就是说，在20世纪80年代，女性主义批评虽然呈现了一种三种模式共存的局面，但考虑到无差别的“男性诗学”其时已成明日黄花，性别理论才刚刚兴起，因此，我们也许可以认为，当兰瑟在1986年提出女性主义叙事学的时候，她在女性主义批评中找到的理论武器最有可能是倡导研究女性写作特质的“妇女批评”(gynocriticism)。顾名思义，该理论强调研究女性作家作品，试图从这些作品中找到属于女性特质的写作方式。正如创造“妇女批评”一词的肖沃尔特所言，“妇女批评”旨在建构“一个分析女性文学的女性框架，在研究女性经验的基础上建立新的分析模式，而不是改造男性分析模式和理论”①。这构成了兰瑟《建构女性主义叙事学》的一个理论背景。

另一重要背景是经典叙事学在20世纪80年代所遭受的挑战，著名叙事学家西蒙·查特曼将这一挑战统称为叙事学的“语境主义”(contextualist)倾向。“语境主义者”认为，经典叙事学没有考虑文学所处的实际场合，而文学作品“根本就不是自主的、自足的、自发的，不是脱离日常话语‘语用’层面而独立存在的，而是同其他任何必须用语境才能加以描述的话语一样，发生在一个语境中”②。兰瑟非常注重语境（尤其是性别）在叙事中发挥的作用。在1981年发表的专著《叙事行为：散文叙事的视角》(*The Narrative Act*: *Point of View in Prose Fiction*)中讨论叙事者的“状态”(status)的时候，兰瑟认为，叙事者的身份将极大影响其声音的权威性，而身份包括“职业、性别、民族、婚姻状态、性爱偏向、教育、种族和社会经济阶层”，在所有这些身份中，“性别”对语言行为和文化交流行为来说又是“最为关键”的③。

我们认为，以上两个背景为兰瑟在《建构女性主义叙事学》基本观点的形成起到了至关重要的作用。在该文中，兰瑟首先提出，女性主义和叙事学之间有三个方面的

---

① Elaine.Showalter, The New Feminist Criticism: Essays on Women, literature, and Theory, New York: Pantheon, 1985, p.131.

② S.Chatman, What Can We Learn from Contextualist Narratology? Poetics Today 11, 1990, pp.309-328.

③ 见 Lanser Susan, The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction , Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1981, p.166。在该书中，兰瑟根据叙事者拥有的叙事权威(status)，叙事者与受述者的关系(contact)以及叙事者与故事成分（如人物、事件等）的关系(stance)全面讨论了叙事者与叙事之间的各种关系。值得注意的是，该书将“叙事角度”(perspective)和“叙事声音”(voice)统一在“叙事视角”(point of view)这一个术语下。

重要分歧：① 叙事理论建构中性别的作用；② 叙事的本质是模仿的还是符号的；③ 确定叙事意义过程中语境的重要性[①]。而兰瑟则希望通过建构女性主义叙事学来消除这些分歧，使“印象式的、评价性的和政治性的”女性主义批评和“科学性的、描写性的和非意识形态的”叙事学这两门看似对立的学科融合起来，以便回答这样的问题：“女性主义批评，尤其是对女性作家的叙事研究，能否从叙事学的方法和洞见中获益，反过来，叙事学能否被女性主义批评的观点以及女性文本的经验所改变”[②]。

关于第一个分歧，也就是性别在叙事理论建构中的作用，兰瑟对经典叙事学的诘问明显是“妇女批评”式的：“叙事学的洞见是在哪些文本，在对叙事及其指称世界的何种观念基础上形成的？”兰瑟这里的问题是修辞性设问，她的答案是不言自明的，那就是，经典叙事学赖以形成的文本都是男性作者的作品，因此，如果把女性作家的文本和女性读者的阐释经验考虑进去，叙事学乃至整个文学历史都得修改。至于修改哪些方面，兰瑟提到：

> 在我看来，（叙事学的）多数抽象的和语法的概念（比如时间理论）可能够用了。但是……关于情节和故事的理论也许需要大的改动。我预测，女性主义对叙事学的主要冲击将是提出一些新的问题，对业已作出的叙事学区分做些补充，比如我接下来即将讨论的叙事层次、语境和声音。

兰瑟在这里显示出了一些矛盾之处。首先，“抽象的和语法的概念”是指叙事学的哪些范畴？是不是指与“故事”相对的“话语”？既然这些概念够用了，为什么还要对“叙事层次”和“声音”进行补充呢？其次，兰瑟说“情节和故事的理论也许需要大的改动”可能是基于当时的妇女批评研究成果，比如杜普勒希斯（R. B. Duplessis）的《超越结尾的写作：20 世纪女性作家的叙事策略》（*Writing Beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*），该书研究了 20 世纪女性作家如何改造传统的“婚姻情节”[③]。但非常有意思的是，恰恰是对“情节”理论的改造在后来引起了对女性主义叙事学的最多质疑；同时，20 世纪 90 年代以来

---

① Robyn R.Warhol, and Diane Price Herndl, Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1991, p.612.

② Robyn R.Warhol, and Diane Price Herndl, Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1991, p.611.

③ Rachel B.DuPlessis, Writing beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers, Bloomington: Indiana University Press, 1985.

从事女性主义叙事学研究的学者大都选择从“话语”入手对经典叙事学进行补充（如沃霍尔、凯斯等）。

关于叙事本质的分歧，兰瑟发现女性主义批评更关注叙事中的人物，并将这些人物看做真实存在的人，也就是说，女性主义批评几乎完全接受叙事的模仿性质；另一方面，叙事学则将人物看成重复出现的模式，人物完全是功能性和符号性的，不具备任何心理实在（如普罗普的民间故事形态分析和格雷马斯的“行动元”）。叙事学的人物观对女性主义批评是毁灭性的：如果人物都不具备真人特性，那么小说就不可能反映性别关系。如何处理这种分歧？兰瑟建议女性主义批评和叙事学都要认识到叙事的“双重本质”：女性主义批评可以借鉴叙事学提供的抽象的、符号的范畴和术语，叙事学也要认识到叙事的“具体和模仿”的本质。

兰瑟认为，叙事学对叙事所作的“符号学”定义决定了它不会关注语境，因为叙事学的目的是对叙事话语做出“精确的、科学式的描写”，而文学与“真实世界”的关系却往往是推测性的（speculative）。其实，叙事学不关注文学与外在世界的指称关系并不仅因为这种关系是非科学性的，而是因为叙事学根本就没有将这种关系纳入到自己的研究范围内。正如兰瑟引用的布鲁尔（Brewer）的观点，叙事学提到“语境”是指规约语境（而非阐释语境），即符号与符号之间的关系，而不是符号与外在世界的关系。针对这个问题，兰瑟指出，叙事学貌似“中立”，其实也是意识形态的，甚至可以说是一种虚构。因此，叙事学完全没有必要拒绝语境，也无需害怕“阐释的偏见”（interpretive bias）。

这样，通过将女性作家作品纳入叙事学研究视野，兼顾叙事的“符号性”和“模仿性”的双重本质，最后再将语境（尤其是性别因素）纳入到叙事学研究领域，兰瑟提出了“女性主义叙事学”的基本框架和应该具备的特征：

> 一种用于女性主义批评的叙事学首先认为，对某一理论的前提及实践进行修改完全是合理合法的。它也许不会急于建构体系，宁愿使用灵活的范畴，而不是僵死的范畴。它会谨慎使用规约，而且完全明白所使用的规约的含义。它愿意重新审视性别问题，并在女性文本的基础上修正其理论……无论概念还是术语，它都会反映出文学阅读的模仿和符号体验，同时，它会结合指称语境来研究叙事，这个语境同时包括语言学的、文学的、传记的、社会的和政治的语境。一旦如此，为了相关性和可读性，叙事学将不会那样精确和精辟，也不会使用那么多令人迷惑的术语，比如少叙、多叙、元叙等。叙事学领域已经取得的那些宝贵成果将会接受批评，

> 女性主义的问题将会对其进行补充，然后共创一个更加丰富，更加有用，也更加完善的叙事学[1]。

可以看出，兰瑟提出的女性主义叙事学有两大任务：① 用女性文本经验来改造现有的经典叙事学，创建一个"更加完善"（即考虑了性别因素的）的女性主义叙事学。兰瑟虽然提出"不急于建构体系"，但其言下之意是，最终还是应该建立与以男性作品为研究对象的经典叙事学对立的女性主义叙事学体系，而且兰瑟在《建构女性主义叙事学》一文的后面部分也的确在着力寻找和创建女性作品中特有的叙事体系。② 将阐释语境纳入叙事学研究范围。也就是说，在兰瑟的女性主义叙事学框架内，既有具体文本阐释的任务，也有建立诗学体系的任务。正是这种模棱两可的态度使女性主义叙事学招致了众多的反对。总体来看，反对兰瑟的声音主要来自两个方面：第一，如果兰瑟的方法主要是用叙事学范畴做女性叙事分析，以及具体作品阐释，这种工作的性质不是建构一个完整的体系，所以把它称为"女性主义叙事学"有点名不符实。为了使叙事学能为女性主义所用，兰瑟提出将阐释语境引入到叙事学中来，成为叙事学的重要研究内容，这更引起了包括普林斯在内的经典叙事学家的不满；第二，如果兰瑟的女性主义叙事学不仅仅满足于阐释单个作品，而是要建立完整的女性主义叙事学体系，那么她面临的最大问题将是：女性叙事与男性叙事有本质差异吗？在这个问题上，兰瑟似乎也持摇摆不定的矛盾立场。在分析女性叙事声音的时候，她一再指出，女性叙事声音的独特性主要是由她们所处的社会历史条件所决定，这是一种阐释的立场；而在讨论"情节"的时候，她又持一种本质的立场，指出女性经验和男性经验的本质相异，前者是"静态的，处于等候状态的，不按顺序逐渐走向高潮"[2]。这个矛盾的根源实际上来自于兰瑟既想阐释作品，又想建立体系之间的矛盾；更深一步说，也反映了女性主义批评固有的"社会论"和"本质论"之间的矛盾[3]。从实际着眼，男性写作和女性写作的确存

---

① Robyn R.Warhol, and Diane Price Herndl, Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1991, p.614.

② Robyn R.Warhol, and Diane Price Herndl, Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1991, p.624.

③ 女性主义一方面认为父权制是社会的产物，所以希望通过引入心理学理论和解构主义理论来摧毁男女本质有别的神话，但直到20世纪80年代的女性主义批评同时又肩负确立女性地位的重任，所以往往又想将某种本质赋予女性，使之与男性区别，从而形成了矛盾。直到性别理论和怪异理论的出现，这个矛盾才在理论上得到有效解决。详见本章相关论述。

在一些差异的倾向，但众多研究表明，这些差异（不管是话语层面的差异还是故事层面的差异）并不是绝对的，而且也不是由男性和女性的“本质差异”所致，而往往与作家所处的具体历史语境有关[①]。叙事学稍加修改后就可以很准确地描写这些差异，因此，多数从事女性主义叙事学研究的学者（包括兰瑟本人）接下去的工作并不是尝试建构一个女性主义叙事学体系，而是去描写产生这些差异的社会历史原因。

女性主义批评在20世纪80年代后期开始转向性别理论和怪异理论，兰瑟对这种变化迅速作出了反应。兰瑟1995年发表在《叙事》杂志上的《叙事性别化》和1996年收录在梅兹主编的论文集《含混的话语》中的《怪异理论叙事学》集中体现了兰瑟“解构主义女性主义叙事学”思想。这两篇文章均以简尼特·温特森（Jeanette Winterson）的《被写在身体上》（*Written on the Body*, 1992）作为标本，力图论证性别的身体属性（sex）、社会属性（gender）乃至性行为属性（sexuality）可以进入叙事学讨论，“成为叙事学意义上的重要成分”。[②] 但前者主要处理文本中的“性别身份”（gender）如何可以影响叙事学的基本范畴，后者主要处理的是“性爱身份”（sexuality）。与《建构女性主义叙事学》相比，这两篇文章有如下几个变化：① 明显减少了“女性主义叙事学”这个提法的使用，基本上都是万不得已才使用“女性主义叙事学”这一提法，比如需要和经典叙事学并列出现进行对比的时候。这个变化值得注意，也许兰瑟已经意识到，“女性主义叙事学”这一提法太过强调“女性批评”特征，已经不足以涵盖新的研究内容，所以兰瑟分别使用了性别化叙事学和怪异理论叙事学来取代“女性主义叙事学”[③]；② 从试图建立有别于经典叙事学的独立体系，转而寻求在经典叙事学中增加性别范畴。在被她作为范本的《被写在身体上》一书中，兰瑟发现，这部同故事主人公叙事（autodiegetic）小说的叙事者自始至终都没有明确透露出自己的性别身份。这一事实让兰瑟得以将性别身份与叙事学的某些关键范畴结合起来考察，如透露叙事者性别身份是“一人称叙事”的叙述常规，不透露叙事者性别身份则是“三人称叙事”的叙述常规；如果在一人称叙事中，叙述者有意不透露性别身份，该叙述可被视为“少叙”或者“不可靠”。显然，兰瑟

---

① Ruth E. Page, Literary and Linguistic Approaches to Feminist Narratology, New York: Palgrave Macmillan, 2006.

② Susan Lanser, Sexing the Narrative: Propriety, Desire and the Engendering of Narratology, Narrative, 3, 1995, pp.85-94.

③ 笔者认为，可以将“女性主义叙事学”作为“性别化叙事学”和“怪异理论叙事学”的总称，将后者视为前者在研究内容方面的拓展，而没有必要再强调建立新的叙事学。

这里仅从“叙事者是否透露自己的性别身份”这一纯文本因素出发来对经典叙事学进行补充，既没有考虑外部语境，也没有考虑作家的性别，更不涉及阐释。值得注意的是，在这两篇文章中，兰瑟根本没有提及她在《建构》一文中指出需要改造的“情节和故事理论”；③ 将重点放在女性叙事学对经典叙事学的“延伸”关系上，尤其强调“利用、检验和改进诗学范畴……对单个文本或一组文本作共时或历时的**描写分析**”。兰瑟就明确了女性主义叙事学并非对经典叙事学进行置换，而是补充。同时，她也意识到，女性主义叙事学最重要的内容不是建立体系，而是利用经典叙事学范畴对单个作品的分析，然后再反过来改进叙事学模式和范畴。

以上回顾了兰瑟1986年到1996年期间对女性主义叙事学的思考过程。受当时主流的女性主义批评模式影响，兰瑟1986年提出女性主义叙事学时首先肯定了经典叙事学是“男性”叙事学，女性主义叙事学应该对它进行重写，也就是说，兰瑟希望建立一个自成体系的女性主义叙事学。虽然兰瑟后来在很大程度上修正了自己的看法，但由于她仍然坚持将阐释语境放在叙事学的理论建构中，因此给人造成的印象是，兰瑟在“女性主义叙事学到底是理论还是阐释”这个问题上犹豫不定。

梅兹、沃霍尔：作为性别差异阐释工具的女性主义叙事学

梅兹对女性主义叙事学的思考主要见于她主编的《含混的话语：女性叙事学与英国女性作家》（1996）论文集的导言部分[①]。在该导言中，梅兹首先回顾了叙事学的各种定义，认为叙事学本身并非单一的概念，而是取决于不同“叙事者”的“叙述”，如托多罗夫、巴尔特、格雷马斯将叙事学定义为“叙事语法”、热奈特将叙事学定义为“叙事话语”，巴赫金的叙述学则研究小说话语的杂多性。20世纪80年代以来，要求扩展以追求“科学性”为目标的叙事学的呼声越来越高。梅兹认为，用女性主义视角来重塑叙事学可以改变叙事学的方向。她将性爱身份和怪异理论，后结构主义、后殖民主义、解构主义、文化研究和身份政治等问题都归结为“性别问题”，认为这些问题都与叙事学如何探讨主体位置、文化构建、文类规约、叙事形式的普遍性和稳定性等密切相关[②]。

梅兹接下来回顾了女性主义叙事学的理论及批评实践的历史。理论方面，梅

---

① K.Mezei, Ambiguous Discourse: Feminist Narratology and British Women Writers, Chapel Hill and London: University of North Carolina Press, 1996.

② K.Mezei, Ambiguous Discourse: Feminist Narratology and British Women Writers, Chapel Hill and London: University of North Carolina Press, 1996.p.4-5.

兹发现“女性主义叙事学”这一术语中包含了一个歧义:“女性主义”到底是指女性主义文学理论(feminist literary theory)……还是指作为一种运动、一种意识形态和政治立场的女性主义(feminisms)? 考虑到女性主义运动从根本上反对任何固定范畴和同质性的特征,因此难以与叙事学结合。梅兹认为,“女性主义叙事学也许与E.肖沃尔特描述的‘妇女批评’(gynocriticism,即女性作家研究,其主题是研究女性写作的历史、风格、主题、文类和结构)有某种亲缘关系”,但她又看到,实际的女性主义叙事学批评又不仅仅研究女性作家,而是一个“研究性别及其叙述表征的非常复杂的集合体”。为了概括这个复杂的批评活动,梅兹借用沃霍尔对女性叙事学的定义:“(女性主义叙事学是)在承认性别的文化建构性的前提下对叙事结构和叙事策略的研究”,这样,我们“既承认了语境,又保持了叙事学的形式主义特征——但是,这是一种流变(fluid)的形式主义”。[①] 很明显,“流变形式主义”就是将文本形式分析应用于具体阐释语境,对梅兹而言,这个阐释语境就是考虑到性别因素。梅兹认为,到1989年,女性主义叙事学从理论和理论定位转向了批评实践,而且批评的方向也从仅关注“性别如何影响叙事的故事层面”转移到“性别如何影响叙事的话语层面”。[②] 梅兹将1989年确定为“转向”的具体年份,很可能是针对沃霍尔在该年发表《介入的性别之分:维多利亚小说中的叙事话语》这一事实。

被梅兹收入到《含混的话语》论文集里的论文共12篇,全部为女性作家研究,其中专门研究简·奥斯汀的有2篇,专门研究弗吉利亚·伍尔夫的有4篇,另有一篇综合研究奥斯汀、伍尔夫“自由间接引语”的叙事策略。梅兹认为,这些作家对叙事技巧高度敏感,而且有意识在进行叙事革命,因此,研究这些女性作家所使用的复杂而具有颠覆性的叙事策略,可以让我们意识到“女性主义叙事学在阐释这些策略时的价值所在”,这些文章探索并揭示“性别对话语层面的影响”。从这里可以看到,梅兹并不关心女性主义叙事学的体系建构(整个《导言》中,她仅仅顺便提及将意义和语境作为叙事学成分的观点,并没有作深入讨论),她最为关心的是如何使用叙事学来揭示女性作家的叙事策略,因此,她在《导言》的第一段就明确提出,“女性主义叙事学的本质在于……讲述故事的语境以及谁在讲述和为谁讲述”,并提出,作为叙事科学理论和女性主义实践活动的结合,“女性主义叙事

---

① K.Mezei, Ambiguous Discourse: Feminist Narratology and British Women Writers, Chapel Hill and London: University of North Carolina Press, 1996, p.7.

② K.Mezei, Ambiguous Discourse: Feminist Narratology and British Women Writers, Chapel Hill and London: University of North Carolina Press, 1996, p.9.

学……提供了多层次的工具来研究这些间接形式(forms of indirection)以及与用来解释它们独特力量和效果的意识形态框架之间的关联"。

沃霍尔对女性主义批评和叙事学之间的关系,女性主义叙事学的任务以及研究内容等问题都有精辟的论述。总体来说,沃霍尔认为没有必要努力建立独立于经典叙事学的女性主义叙事学体系,但可以把经典叙事学用于单个女性文本的形式描写,并将之置于具体语境中考察文本结构的(性别)含义:文本结构要么反映或者表现性别差异,要么建构或者创造性别差异。

在《介入的性别之分》(1989)导言中,沃霍尔认为,叙事学和女性主义批评相比有天生的优势,那就是前者可以对虚构话语及叙事规约进行精确的描写,因此"可以把特定文本作性别的研究带到一个更加可靠的位置:叙事学不笼统地谈'女性风格',而是能够真正指出叙事中构成这些风格的特征"[①]。也就是说,叙事学有助于改进女性主义批评"印象化""表面化"的缺陷。沃霍尔接着论述,用叙事学对女性文本进行精密的形式分析只完成了"建立性别话语诗学的第一步",因为单靠叙事学不能够确定男女文本结构差异的终极原因,"接下去是将把叙事学和历史结合起来,把这些差异置于语境之中,也就是考察这些差异与特定文本写作时代的文化性别概念之间的关联"[②]。在沃霍尔看来,这才是女性主义叙事学的真正目标。为实现这个目标,女性主义叙事学只能研究单个文本,而不能像经典叙事学那样试图作出普遍的归纳。

在2003年出版的《痛快地哭吧:女性化情感与流行文化形式》导言中,沃霍尔进一步明确了女性主义叙事学的这种"应用"性质。从解构主义的观点出发,沃霍尔认为任何意义体系都不是中性的,必然带有性别印记,因此,"女性主义叙事学家从来没有努力用她们自己的体系去代替结构主义体系"。(在这里,沃霍尔有意无意地忽略了兰瑟创建有别于经典叙事学的女性主义叙事学体系的企图。)相反——

> 女性主义叙事学主要从事两大任务,这两大任务比结构主义更加依赖于文本细读(close reading)和历史语境:① 寻找女性写作的叙事实例,对经典叙事学提出考验,并参考历史语境来解释由性别不同而产生的(结

---

① Robyn Warhol, Gendered Interventions: Narrative Discourse in the Victorian Novel, New Brunswick and London: Rutgers University Press, 1989, p.14.

② Robyn Warhol, Gendered Interventions: Narrative Discourse in the Victorian Novel, New Brunswick and London: Rutgers University Press, 1989, pp.15-16.

> 构)差异;② 仔细阅读(reading in detail),使用叙事学提供的分析范畴对文本层层分析,然后对叙事作出与性别相关的阐释[①]。

沃霍尔提出的两大任务都是从叙事学形式分析出发,结合历史语境在解释作家性别差异产生的叙事结构差异或对叙事的性别意义作出阐释。这和兰瑟在《建构》中给女性主义叙事学设定的任务有很大不同。在她1999年论述女性主义叙事学和文化研究的关系的时候,她还为女性主义叙事学增加了另一项任务,那就是不去追问男性作家或女性作家的叙述结构差异,而是文本结构如何为读者建构男性意识(masculinity)或女性意识(femininity)[②]。

沃霍尔在上面引文中论述女性主义叙事学的基本任务时,尤其强调了"文本细读"的作用。我们知道,"文本细读"是新批评提倡的阅读方法,要求读者聚焦文本,从中找出"反讽"(irony)、"不对等"(incongruity)等因素来,然后看文本如何将这些因素协调成一个"整体"(unity)。而沃霍尔所说的"细读"是指:

> 精密的形式分析,也就是(通俗文化)文本*如何*传达意义,而不是指这些文本传达了*什么*……我所说的女性主义叙事学意义上的细读,目的不是评价,甚至也不是阐释,而是描述文本的形式运作方式。作为女性主义叙事学者,我不从文本本身寻找意义,而是从文本与读者的关系中(尤其是文本如何作用于读者方面)去寻找意义[③]。

可以看出,沃霍尔的文本细读是指用叙事学来进行的纯形式分析,只有通过"细读"对叙事形式做了"精密的"分析后,才能考察其性别含义,也才能考察叙事形式如何建构性别,从而使女性主义叙事学和文化研究结合起来。

总之,沃霍尔的女性主义叙事学是把叙事学用作形式分析的工具,然后将叙事置于具体历史文化语境,探究这些形式的性别含义。当然,在实现这个目标的同时,沃霍尔也没有忘记自己作为叙事学学者的任务,那就是从女性主义批评者的角

---

① Robyn Warhol, Having a Good Cry: Effeminate Feelings and Pop-Culture Forms, Columbus: Ohio State University Press, 2003, p.25.

② Robyn Warhol, Guilty Cravings: What Feminist Narratology Can Do for Cultural Studies, in Narratologies, edited by D.Herman, Columbus: Ohio State University Press, 1999, p.343.

③ Robyn Warhol, Having a Good Cry: Effeminate Feelings and Pop-Culture Forms, Columbus: Ohio State University Press, 2003, pp.6-25.

度，完善叙事诗学本身，比如她在引言中就指出，《介入的性别差异》一书的"最终目的"不仅在于指出叙述策略中的性别差异，同时"揭示文学同时揭示文学理论中的性别偏见，因为这些理论不将'吸引型'叙事者视为现实主义小说的规约之一"①。

小结

前面提到，梅兹认为"女性主义叙事学"这一术语中包含歧义，我们可以把这个歧义转化为以下问题：女性主义叙事学到底是从女性主义文学批评的角度去研究叙事学，还是从叙事学的角度去从事女性主义批评？前者落脚在女性主义批评如何参与改造经典叙事学和创建新的女性主义叙事学，后者落脚在叙事学如何被用来揭示文本结构的意识形态和性别政治；前者重点在于理论建构，后者重点在于批评实践。区分这两种女性主义叙事学在理论上很重要，虽然实际情况是，女性主义叙事学学者经常都一方面在揭露叙事形式的性别政治，另一方面又对经典叙事学作出修改和补充。但是必须看到，女性主义叙事学和女性主义却有本质的不同。女性主义叙事学虽然也与政治意识形态有关，但其目的主要是研究文本，"看文本和各种语境之间有什么关联"，而作为一种运动的女性主义，其主要目的是"改变这些语境"②。

从兰瑟到梅兹，再到沃霍尔，我们可以看到她们对女性主义叙事学认识的一些变化。比如，1986 年的兰瑟在"妇女批评"的影响下，曾经试图建构自成体系的女性主义叙事学，但进入 20 世纪 90 年代以后，兰瑟则更强调性别考虑可能对经典叙事学的补充；再比如，1989 年的沃霍尔还在研究女性作家的叙事形式的社会历史意义，但 2003 年的沃霍尔则已经放弃性别区分的先在性，开始论述文本结构如何影响读者的性别建构，并试图将女性主义叙事学和更宏大的文化研究结合起来。也就是说，女性主义叙事学在过去 20 多年里，既经历了研究目的的变化，也经历了研究内容的变化。女性主义叙事学不是研究男性作家和女性作家在叙述形式上超越历史的差异，而是越来越多地被看做是女性主义批评的工具，其最终目的是探讨（单个）叙事的结构形式在具体历史和文化语境中的性别意味。

---

① Robyn Warhol, Gendered Interventions: Narrative Discourse in the Victorian Novel, New Brunswick and London: Rutgers University Press, 1989, p.24.

② Ruth E. Page, Literary and Linguistic Approaches to Feminist Narratology, New York: Palgrave Macmillan, 2006, p.10.

围绕女性主义叙事学的论争

围绕女性叙事特征以及女性主义叙事学和经典叙事学的关系，近二十年出现了很多争论，有些争论在观点上直接对立。今天回顾这些争论，可以加深我们对女性主义叙事学的理解。本书拟选取两次论争，分别聚焦于情节结构性别化以及女性主义叙事学与经典叙事学关系等问题。

情节结构的性别化：彼得·布鲁克斯与苏姗·文妮特之争

彼得·布鲁克斯（Peter Brooks）1984年出版了影响很大的《为情节而阅读》（*Reading for the Plot*）一书。在该书中，布鲁克斯认为，结构主义叙事学只能描写"静态"的结构，但不能描述文本动力（textual dynamics）和读者阅读过程[①]。为了弥补这一缺陷，他借鉴弗洛伊德的"快感原则"，将叙事前进的动态过程以及读者的阅读过程描写成一种"欲望"（desire）的运动。

在介绍布鲁克斯的理论之前，我们先来看看布鲁克斯在书中使用的"情节"概念的特殊含义。布鲁克斯把情节（plot）与叙事学区分的故事（story）和话语（discourse）放在一起讨论，认为情节是"话语"的一个方面，是形成"话语"的力量，同时又在读者从"话语"中理解"故事"的过程中起重要作用，因此情节是叙事话语中的动态部分。换句话说，情节在"故事"和"话语"之间起连接作用，"故事"通过情节的组织作用变成"话语"，读者则通过情节将"话语"还原成"故事"。这样，情节就既是文本组织的动力，又是读者阅读的动力。在布鲁克斯那里，这样的情节"不仅仅是组织结构，还是意向结构，具有目的性和动态性"，是在"时间流动中产生出来的意义所引发、所需要的结构化运作"，同时又是读者"在阅读这些意义时的一种结构化运作"。布鲁克斯借用弗洛伊德的"欲望"心理学来描述情节的这种"结构化运作"方式：

> 叙事之始总有欲望，常常处于初步撩拨的状态，慢慢达到一种紧张的状态，以致叙事必须制造运动，采取行动，开始变化……多数小说的开端无疑都会有一种欲望的意象逐渐成型，开始寻找对象，开始发展出文本的

---

① P.Brooks, Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative, New York: Alfred A. Knopf, Inc.1984, p.90.

动力学来[1]。

布鲁克斯举了一个例子，说在19世纪小说中，“欲望”经常表现为“野心”(ambition)：“野心从本质上说是不断叠加的，其趋势是不断获得，不断膨胀……希望更多财产，更多事业，更高位置……”在叙事的中间部分，布鲁克斯描写了“重复、回转、回忆”等延宕技巧，使情节不断重复过去，但在重复中又显示区别，“旨在推迟能量释放，避免快感过早出现，以确保最后的快感释放更加彻底”。从这个角度看，那些延宕得最厉害的就是最痛苦的文本，也是最具挑战性的文本。布鲁克斯认为，叙事的情节结构也是读者的阅读过程：开始是撩起阅读的意图，进入到一种张力状态，中间叙事则是维持这种张力状态，直到最终张力得到释放，而阅读的快感也在于张力释放后的回忆。

不难看出，布鲁克斯在这里描写的是文本形成过程和阅读过程；而结构主义描写的是作为产品的文本。换句话说，布鲁克斯描写的是文本在横向时间轴的动态结构，而结构主义描写的是文本在纵向空间轴中的静态结构。就像建筑一样，布鲁克斯描写建筑的时间过程，结构主义描写建筑的空间结构。但不管是布鲁克斯还是结构主义，不管是描写叙事的时间进程还是空间结构，二者实际上都在努力建构一个主导情节(masterplot)结构，希望将此结构套用在所有叙事上面。另外，值得指出的是，布鲁克斯借用弗洛伊德的“性欲望”理论，仅仅描写了情节动力的情状，却没有分析这种动力的来源。修辞叙事理论学者詹姆斯·费伦的“进程”(progression)理论可用作补充。在《作为修辞的叙事：技巧、读者、伦理、意识形态》(*Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology*)一书中，费伦认为叙事进程动力的来源有两个：一是来自故事层面的不稳定性(instabilities)，另一个则来自话语中的张力(tension)[2]。

布鲁克斯的书出版后，遭到了多方批评，女性主义的批评主要针对布鲁克斯提出的情节模式：女性作家作品是否也符合弗洛伊德的主导情节，女性读者的阅读过程是否遵循同样的“欲望”结构？或者说，我们能够用弗洛伊德的“快感”结构来描述女性经验？以苏珊·文妮特(Susan Wennet)为代表的女性主义批评家的答案是

① P.Brooks, Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative, New York: Alfred A. Knopf, Inc.1984, pp.8-37.

② J.Phelan, Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology.Columbus: Ohio State University Press, 1996, p.28.

否定的。

文妮特在其《松开琴弦：女人、男人、叙事及快乐原则》(*Coming Unstrung: Women, Men, Narrative, and Principles of Pleasure*)[①]一文中首先指出，在布鲁克斯用来描写传统文本开始、发展和结束这个运动的模式中，其对“快感”的内涵，以及这种“快感”的表现方式所做的假设“从根本上说”是男性的，因此容易遭人诟病，然而，布鲁克斯却把这个男性快感模式普遍化，用来描写所有的叙事，所有人的快感，包括女性，文妮特对此提出了质疑。

文妮特进一步论证道，当男性传统将不符合他们“快感”情节模式的作品归结于作家缺乏写作技巧时，他们似乎忘记了其理论根源来自于他们的“身体经验”，所以无法看到“不同的(身体)经验可能导致不同的理论归纳”。她认为，就“快感”经验而言，性别之间存在着比较明显的差异。比如在分娩和哺乳这两种经历中，女性都会体验到快感的“撩起”与“释放”，但并不终结，同时，中间过程也不像“快感原则”说的那样不断回复，不断变化，以集聚快感，而是一种没有变化的重复；更重要的是，分娩和哺乳迫使女性向前看，而不是往后看，也就是说，这两种经历最终的快感都不在于回味，而在一个新生命的诞生或者一个无助婴儿的满足。文妮特将这种快感模式用到雪莱(Shelly)的《弗兰根斯坦》(*Frankenstein*)，分析其“没有最终结局”(irresolution)的结构特点如何与其他事实(比如雪莱写作这部小说的过程正好是她经历怀孕、生子、丧子的全过程)结合起来，共同阐释了这部小说的“生育”主题。

文妮特的论述表明，无论是读者阅读的心理结构，还是文本情节的运作结构，都没有一个无性别差异的、普遍的“主导情节”，布鲁克斯的“快感”结构不过是一种男性“建构”，不能概括所有的叙事和读者，女性的“快感”经验会产生不同的文本结构和阅读体验。可以看出，文妮特论证的出发点是男性和女性的身体经验及心理结构不同，由此导致男女作家的情节结构相异。这样的论证方式理论上可能出现两个问题：① 文妮特虽然注意到，女性经验是多方面的，包括工作、阶级、法律、政治等，所以她提出的女性情节模式只能看做“一种”替换模式，而不能看做是普遍的女性模式。但是，她没有考虑到即使就“快感”模式而言，不仅男女之间可能存在差异，就是在女性之间也不可能存在统一的模式。文妮特在批判布鲁克斯的情节结构只能代表“男性快感结构”的时候，一方面承认了“男性心理结构”的存

---

① S.Winnett, Coming Unstrung: Women, Men, narrative, and Principles of Pleasure, PMLA 105, 1990, pp.505-518.

在，另一方面又建构了“女性心理结构”。换言之，她认为有那么一种情节结构是属于女性作家所特有的，这个情节结构反映了女性作家的心理“快感”结构。先不论女性心理模式和她们创作的叙事作品的情节结构之间是否真正存在关系（这种关系的存在很难证明），这种分析方法无疑会将“女性叙事”同质化，忽略具体叙事情节的特殊性，相当于在女性叙事领域里创造了一个女性主义者所反对的新“霸权”。露斯·佩吉（Ruth E.Page）以托尼·莫里森的《宠儿》（*Beloved*）为例，对所谓的“女性情节”结构提出了质疑。佩吉首先分析了《宠儿》的情节特征，包括非线性叙事结构，不稳定的人物特征、情节支离破碎等，但如果把这些特征归结为反映莫里森的“女性情节”则会忽略小说中人物的具体性，更不会注意到莫里森的这些特点与非洲美国人口头故事传统的关联[①]。② 从女性的心理/欲望角度分析女性作家作品的情节，倾向于强调其“无时间流动性”（timelessness）、静态性（stasis）、抒情性（lyric）、无高潮等[②]，以此区别于男性情节结构，有些甚至给女性作家的这些结构赋予价值意义，认为这些结构更纯（innocent），道德上更优越[比如克里斯蒂娃就将女性结构的这种抒情性与“前俄狄浦斯”（pre-Oedipal）阶段等同起来]。但是如果把女性的写作归纳为“静态性”或“抒情性”，并进一步把这些特性和女性心理本质联系起来，无疑会使女性回避社会、经济现实，遁入到无欲望无冲突的“前俄狄浦斯”的乌托邦世界中，女性作家或者人物也就失去了在现实社会中表达自己欲望的能力，其结果只能是强化现存的父权制，而不是削弱它。因此，华莱士（Honor M. Wallace）指出，我们不应该过分概括“抒情性”，将它上升为女性的心理本质，同时，不应仅仅从心理分析的角度去看女性的欲望，而应考察女性如何在社会经济结构中表达自己独特的欲望[③]。

另外，一些批评家则从女性作家所处的时代背景及其政治意图出发去研究性别情节差异。比如，迪罗瑞（Denise Delorey）认为，伍尔夫的许多作品的独特之处就在于打破了传统句法的线性特征，破坏了传统（男性）情节的连续性，因此也破坏

---

① Ruth E. Page, Literary and Linguistic Approaches to Feminist Narratology, New York: Palgrave Macmillan, 2006.

② 有研究者甚至从女性日常讲故事的行为中发现，女性偏爱围绕一个主要话题或意象松散地组织事件，而不是严格按照时间顺序发展情节；女性喜欢退回去讲述，喜欢重复；女性往往不能给故事一个结局等。参见 G.Bennett, And I Turned Round to Her and Said··· A Preliminary Analysis of Shape and Structure in Women's Storytelling, Folklore, 100, 1989, pp.167-183。

③ M.Wallace Honor, Desire and the Female Protagonist: A Critique of Feminist Narrative Theory, Style, 2, 2000, pp.176-187.

了隐含在这种连续情节中的(男性)主体性的统一,从而为女性主体的表达创造了空间。迪罗瑞认为,伍尔夫的叙事特征不仅仅是一个传统与革新的问题,而且也表明与她的现代主义诗学观和女性主义性别政治观有密切关系。[①] 再如,杜普勒希斯(Rachel B.DuPlessis)在其《超越结局:20 世纪女性作家的叙事策略》(*Writing beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*)一书中同样聚焦女性作家的情节结构,她认为,20 世纪女性作家让传统小说中情节的工整性、连贯性和结局变成疑惑、混乱和没有答案,从而打破读者的惯有期待,超越"追求和婚姻"的固有模式。杜普勒希斯将 19 世纪作家和 20 世纪女性作家在情节结构方面的差异归结到社会原因:资本主义的发展使传统家坊作业逐渐失去市场,女性的社会地位急剧下降,只能在婚恋过程中表现自己的主体性;而 20 世纪女性争取到了法律、政治、经济方面的权利,势必对社会进行批判,于是像伍尔夫这样的女性作家也就会超越 18 世纪的婚恋情节结构。将女性情节结构放置在社会历史背景和作家的政治观点中分析使结论更富弹性,同时可以使性别政治批评更具实践意义[②]。

通过布鲁克斯和文妮特的论争,我们至少可以看到三点:① 女性主义叙事学可以,也应该从性别的角度去清理以前关于情节结构的叙事理论;② 在解构某些"男性"文学理论的时候,不要草率地提出另一个与之相对的普遍化"女性理论",而要充分意识到,即使性别是文学理论建构的因素,也只能是众多因素之一;③ 从心理结构去分析情节结构的性别差异,理论上难以自圆其说,容易让女性主义叙事学及女性主义批评走入死胡同,因此女性主义叙事学最好到社会历史背景中去寻找男女"情节结构"差异产生的原因。

女性主义叙事学与经典叙事学的关系:兰瑟与普林斯之争

兰瑟 1986 年发表《建构女性主义叙事学》后,马上遭到了奈利・迪恩格特的激烈批评。后者认为,"女性主义"和"叙事学"根本就没有关系,因为叙事学是"诗学体系",而女性主义是"阐释",两者应该截然分开[③]。兰瑟反对说,体系来自于作

---

① D.Delorey, Parsing the Female Sentence: The Paradox of Containment in Virginia Woolf's Narratives, in Ambiguous Discourse: Feminist Narratology and British Women Writers, edited by K. Mezei, Chapel Hill and London: University of North Carolina Press, 1996, pp.91-108.

② Rachel B.DuPlessis, Writing beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers, Bloomington: Indiana University Press, 1985.

③ N.Diengott, Narratology and Feminism, Style, 22, 1988, pp.42-51.

品，检验于作品，不可能完全抽象，所以不能无视性别[1]。这场论争的起因在于，如前所述，兰瑟将女性主义叙事学看成一个可以与经典叙事学对立的体系，其基本逻辑是：经典叙事学是从男性作品中建构出来的体系，所以如果以女性作品为考察对象，自然就会建构出与之不同的女性主义叙事学。而迪恩格特的逻辑则是：叙事学是普遍的诗学体系，性别是具体作品阐释中的因素，而不是叙事必不可少的因素，因此在作为诗学的叙事学中就不应该讨论性别。本小节将主要回顾 1995 年普林斯和兰瑟在《叙事》杂志上的论争。

普林斯在《叙事》杂志 1995 年第 1 期撰写文章，讨论了叙事学的范畴标准、依据文本和语境的问题，其针对对象是兰瑟的女性主义叙事学。这篇文章大致可分为三个部分。在一部分中，普林斯提出，判断一个概念能否成为叙事学范畴，可以有很多标准，比如这个概念是否为叙事所特有（区别性）；这个概念是否具有概括力（整合性）；这个概念是否有助于解释其他叙事现象（生产性）等。普林斯论证道，从以上任何一个标准来看，都没有理由将性别排除在叙事学的范畴之外。另外，如果在叙事学赖以建立的文本中增加女性文本，可以影响叙事学模式，即使不导致这些模式的改变，也会使这些模式变得更加可信，更不容易受到批评[2]。

普林斯的论述到目前为止，似乎都是在朝着有利于女性主义叙事学的方向发展。但他突然话锋一转，开始论述叙事学中的“语境”（第二部分）。他提出了三个“与语境相关的”叙事学研究领域：① 叙事媒介：研究不同媒介的叙事可能性；② 可述性：承认不同文化语境对事件的“可述性”有决定作用，但认为“可述性”仍然可能取决于“符号对象”（semiotic object）的某些属性，比如他提出“可述性”也许取决于文本中符号对象固有的某种“冲突”，而不依赖于文本外的语境；③ 叙事语义学：强调叙事的意义产生于“叙事世界和虚拟世界（即“真实”世界的某种规约性表征、看法或观念）之间的关系”。可以看到，普林斯这里提到的三个领域分别对应于叙事媒介，叙事生产过程和叙事阅读过程，但普林斯所谓的“语境”并非是“指称语境”（referential context），比如他提到的“媒介”这个语境并不是指具体媒介（如某部电影），而是指媒介（如电影）的规约语境可能给叙事学描写范畴带来什么变化；“叙事语义学”中的“虚拟世界”（virtual world）其实就是文学规约作用下的世界，这个世界和文本世界的关联产生叙事意义，在这里，普林斯讨论的是诗学意义的产生

① S.Lanser, Shifting the Paradigm: Feminism and Narratology, Style, 22, 1988, pp.52-60.

② G.Prince, On Narratology: Criteria, Corpus, Context, Narrative, 3, 1995, pp.73-84.

机制,而不是具体读者对具体作品意义的阐释[1]。

弄清楚普林斯所谓"语境"的含义之后,我们就不难理解为什么普林斯在文章的第三部分较之文章的第一部分,对女性主义叙事学的态度来了个 180 度的大转弯,很明确地强调"在确定什么是叙事因素或者建构叙事学模式时"考虑语境因素和兰瑟所说的"扩展型"叙事诗学之间有"很大距离"。在他看来,兰瑟提出的"叙事学应该结合语言、文学、自传、社会和政治等指称语境来研究叙事"的说法与(叙事学)批评有关,而与叙事学无关。他近乎诙谐地论述道:

> (叙事学)旨在描写所有叙事(而且也只研究叙事)的组合方式和意义产生方式,而不是具体语境中具体叙事的形式或意义。它(叙事学)可以认为叙事组合方式和意义产生方式是语境的一个函数,但它不能具体阐明某种形式或某种意义产生于某个语境;它不能列举具有无穷可能性的语境,对大多数语境也不能做详尽的描写,它尤其不能说明叙事生产者和消费者(即作者与读者)的性别、身高或者体重如何影响叙事的形式和内容的生产或加工过程[2]。

在文章的最后,普林斯提醒叙事学不应该向"阐释的诱惑"屈服,不应该放弃对叙事及其可能性做"清晰、系统、普遍"描写的"理想",只要叙事学模式切合它试图描写的文本,叙事学就能够在普遍性的符号科学中占有一席之地。很显然,普林斯认为兰瑟所称的"指称语境"不应该、也不可能是叙事学的研究对象,而且坚定地认为叙事学是独立于阐释的符号科学。由此看来,普林斯所赞同的只是可以将性别或女性文本等语境因素作为叙事学范畴或作为叙事学范畴的参照和检验工具,他并不赞同叙事学应该研究这些语境因素如何运用于具体阐释,这就是他为什么反对兰瑟的女性主义叙事学的原因。

---

① 其实,早在 1982 年,普林斯就提出了叙事学应该考虑叙事意义产生的语境和语用因素,但他严格区分了从叙事学的角度考虑语用因素以及产生的意义和马克思主义、心理分析的角度之间的差异 ,认为叙事学所作的语用分析应该:a)描写叙事的命题内容;b)描写从两个或以上的命题组合中获得的逻辑含义;c)用严格定义的语用原则的方法描写可以从两个或以上命题中获得的含义。普林斯认为,从叙事学分析获得的叙事意义是逻辑的、机械的、基于运算方法和原则的,而不是具体的叙事意义。见 G. Prince, Narrative Analysis and Narratology, New Literary History, 13, 1982, pp.179-188。

② G.Prince, On Narratology: Criteria, Corpus, Context, Narrative, 3, 1995, pp.73-84.

兰瑟对普林斯的回应也可分为三个部分。第一部分针对性别如何可以成为叙事学范畴。首先，兰瑟通过《被写在身体上》这部小说的叙事者没有明确地表明是男性或女性这一事实，论述了叙事者的性别不仅具有区别性、概括性，更具有生产性，因此完全可以成为叙事学的范畴。比如，叙事者性别在异故事叙事中通常不标志出来，而在多数同故事叙事（或者叙事者是主人公的叙事）中却有明显的性别标志。这样，不仅可以根据叙事者性别是否标志来区分同故事叙事及异故事叙事，还可以根据同故事叙事者是否隐瞒性别信息来判断该叙事是否为"少叙"（即不提供按叙述规约应该提供的信息）。再如，不标志出叙事者性别可以让读者建构出不同的情节，从而可能改变自己的阅读体验[①]。总之，兰瑟认为，性别是叙事的一个"技术特征"，与其他叙事学的重要成分一样，可以参与意义的建构。这一部分总体来说和普林斯没有冲突。

第二部分针对性别如何在普林斯提出的三个与语境相关的领域中起作用。在叙事媒介（如电影）中，可以探讨叙事者身份表达的可能性；在可述性中，叙事者性别身份可以帮助确定叙事的可述性高低。在叙事语义中，叙事者性别可以帮助确定叙事世界和虚拟世界之间的连接关系等。由于没有理解到普林斯"语境"的特殊含义，兰瑟在这部分的有些论述比较牵强。比如，兰瑟认为，叙事者性别可以帮助确定叙事世界和虚拟世界的关系，从而确定叙事的意义，但如果普林斯关注叙事者性别身份，他会关心这个因素会不会影响叙事意义产生的模式，而不是性别因素确定了什么意义。再如讨论可述性时，普林斯提出"冲突"是可述性中最重要的因素，然后举例：The cat sat on the mat（那只猫坐在席子上）比 The cat sat on the dog's mat（那只猫坐在狗的席子上）的可述性低，因为后者有"冲突"在里面，从而证明冲突强烈与否可以决定可述性高低。兰瑟批评道，这也不是绝对的，因为在某种文化中，猫坐在席子上可能被认为是越轨行为，因而其中的冲突可能比第二句更高。同样，普林斯并不关心那两句话在具体语境中谁的可述性更高，他关心的是"冲突"与"可述性"之间的关系模式：无论在具体语境中哪一句话的可述性更高，其实都不损害"可述性"产生的机制。我们可以说，普林斯关心的是叙事学意义上的可述性，兰瑟则利用这个可述性的模式去讨论了阐释意义上的可述性。兰瑟论证性别因素在三个与语境相关的领域都起作用，恰恰证明了普林斯论述的这三个领域中的叙事学模式都成立。

---

① S. Lanser, Sexing the Narrative: Propriety, Desire and the Engendering of Narratology, Narrative, 3, 1995, pp.85-94.

普林斯关注语境与模式的关系，兰瑟关注语境与阐释的关系，这种差异在两者对“女性主义叙事学”的态度上体现得最为充分。兰瑟将女性主义叙事学分为两步：第一步是将性别因素考虑到叙事诗学中去；第二步是利用、检验和改进诗学范畴对单个叙事做共时或历时的描写分析。她认为她与普林斯的差异在第一步，即女性主义叙事学中应该包括哪些或者排除哪些因素，但我们认为，他们之间的关键分歧在第二步，即叙事学是否应该成为对单个叙事的阐释工具？兰瑟的女性主义叙事学的答案是肯定的，而普林斯的经典叙事学的答案则是否定的。在普林斯看来，把叙事学应用于具体作品分析也看做叙事学就会消解诗学与阐释的对立，使叙事学失去诗学的地位；在兰瑟看来，把叙事学仅仅看成诗学则会使之失去批评实践的力量。

在我们看来，普林斯和兰瑟的争论的起因在于对“女性主义叙事学”的定义：兰瑟从来就没有明确过女性主义叙事学到底是一种理论体系还是一种阐释实践。在《建构女性主义叙事学》中，她一方面说要用“女性主义的问题”去创造“一个更加丰富，更加有用，也更加完善的叙事学”；另一方面又说女性主义叙事学要从阐释的角度对经典叙事学进行“延伸”，正是她这种摇摆的立场造成很多无谓的论争。实际上，普林斯并不反对将性别作为叙事学的范畴，兰瑟的论证更是充分说明了“叙事者的性别身份”可以作为叙事学的基本范畴之一；普林斯反对的是把阐释和叙事学混淆起来。实际上，我们完全可以把经典叙事学和女性主义叙事学看做两个目的不同的领域，它们可以相互影响和相互吸收，但不可以相互替代。女性主义叙事学 20 年的实践表明，女性主义叙事学的力量在于具体作品阐释，它的研究成果可以被经典叙事学使用，但女性主义叙事学本身不可能成为诗学（精确地说，最好把“女性主义叙事学”称为“从叙事学角度进行的女性主义批评”）。试想，如果当初兰瑟提出女性主义叙事学时，就明确其功能是用叙事学范畴进行具体作品的女性主义阐释，很多论争也许根本就不会发生。

女性主义叙事学与叙事话语

将女性主义和叙事学结合的尝试早期倾向于研究女性作品中的情节结构，但多数这样的研究都存在一个致命的缺陷，那就是认为有一个独立于男性情节的“女性情节”，如前所述，许多研究者还从女性经验结构和欲望结构去寻找这种情节的心理基础。这可能是受到女性主义批评中“妇女批评”（gynocriticism）批评模式影

响的结果[①]。正如梅兹在《含混的话语》中所说，到 1989 年，以沃霍尔发表《介入的性别差异》为标志，女性主义叙事学的研究开始聚焦于叙事话语的性别含义[②]，产生了大量富有见地的研究成果。本章主要介绍沃霍尔的《介入的性别差异》(1989)、兰瑟的《虚构的权威》(1992)和凯斯的《编织情节的女人》(1999)。

沃霍尔："吸引型"和"疏远型"介入方式的性别差异

叙述介入及其方式

叙述介入(narrative intervention)是一种十分古老的叙事方式，指叙事者暂时停止故事讲述，直接对受述者(narratee)发言。沃霍尔研究了维多利亚现实主义小说鼎盛时期(1845—1865 年)的英国和美国小说时，发现这样一种小说，其叙事者不是小说中的人物，而是传统的第三人称叙事者，但仍然使用了某种叙述介入手段，而这种手段不仅没有像萨克雷使用的介入手段那样增强小说的虚构性，反而淡化了小说的虚构性。沃霍尔把这种叙述介入手段称为"吸引型"，而把萨克雷使用的叙述介入手段称为"疏远型"：前者指叙事者的介入使(真实)读者与受述者产生认同，后者指叙事者的介入使(真实)读者与受述者产生距离[③]。形式上，两类叙述介入方式的差异体现在以下五个方面[④]：

① 称呼受述者的方式："疏远型"叙事者可能用具体的名字或头衔(比如"巴洛克小姐")来称呼受述者，而"吸引型"叙事者则要么避免使用具体的名字，要么使用一个可以代表众多潜在(真实)读者的名字；

② 对受述者直接发言的频率："疏远型"叙事者经常把"读者"或"我的读者"视为不在叙事交流现场的第三者，而"吸引型"叙事者则避免给真实读者以选择，

---

① 当肖沃尔特在建立女性文学传统时，其基点就在于女性文学反映了女性的经验，因而女性文学和男性文学有本质的不同，不仅在内容上，也在美学形式上。参见《她们自己的文学》(A Literature of Their Own)。

② K.Mezei, Ambiguous Discourse: Feminist Narratology and British Women Writers, Chapel Hill and London: University of North Carolina Press, 1996, p.9.

③ 必须指出，沃霍尔这里的"真实读者"概念是和"受述者"概念相对而言的。受述者是文本的一个功能，而(真实)读者指文本外的读者。根据拉比诺维奇的观点，文本外读者可以有四个阅读位置同时作用，其中与"叙事者和受述者交流"相关的阅读位置是叙事读者(narrative audience)，因此，笔者认为如果用拉比诺维奇的分类，沃霍尔此处的"真实读者"实际上指"叙事读者"。

④ Robyn Warhol, Gendered Interventions: Narrative Discourse in the Victorian Novel, New Brunswick and London: Rutgers University Press, 1989, pp.33-44.

就像讲经布道的牧师一样，经常直接将受述者称为“你”；

③ 谈到受述者时反讽使用的程度：“疏远型”叙事者常假装“你”在虚构世界的现场，或者故意揭示“读者”的缺陷，使真实读者敬而远之；而“吸引型”叙事者则假定他们和受述者的感觉完全一致；

④ 叙事者对人物的立场：“疏远型”叙事者乐于提醒受述者，人物都是虚构，完全受制于作者；“吸引型”叙事者则避免表达对人物的态度，因此消弭了元小说与现实主义的差距；

⑤ 叙事者对叙述行为的态度：“疏远型”叙事者经常提醒受述者小说是一场游戏，人物只是木偶；“吸引型”叙事者也经常提醒受述者小说“不过是故事”。二者的差异是，“吸引型”叙事者的隐含意思是“这个故事是真实的”，反映了个人和社会的现实。在这方面，“吸引型”叙事者不同于“疏远型”叙事者，因为前者的叙事目的不是逗乐，而是提醒其受述者和真实读者——小说反映了现实世界，所以，读者读完小说后，应该投身社会，积极改变现实。

叙述介入的性别差异及其社会历史根源

沃霍尔并没有满足于用“结构主义”或“经典叙事学”的方法对“疏远型”和“吸引型”做二元对立式的区分和描写。她进一步研究发现，“吸引型”叙事者在女性作家的作品中出现的频率要远远高于男性作家，而“疏远型”叙事者则更常见于男性作家，因此可以把“吸引型”看做女性技巧，“疏远型”看做男性技巧。然而，沃霍尔又发现，有些女性作家在某些作品中多使用“吸引型”，但在另外的作品中却多使用“疏远型”，同样，有些男性作家也使用了“吸引型”。沃霍尔结合作家写作时的具体历史背景及其创作目的对这种“跨性别”(cross gender)现象给予解释。比如她发现，盖斯克尔(Gaskell)在其第一部小说 *Mary Barton* 中，虽然其情节结构都难以称得上是“现实主义”的，但她的叙事话语，尤其是介入方法却是“吸引型”的，也就是说，盖斯克尔希望其真实读者与受述者认同。沃霍尔认为，这与盖斯克尔创作的政治目的有关，即盖斯克尔希望通过小说表明，中产阶级和上层阶级应该对工人阶级表示同情的姿态，这是改善工人阶级处境的最好办法。也就是说，盖斯克尔希望读者阅读小说之后，真正采取行动。非常有趣的是，沃霍尔发现盖斯克尔的后期小说放弃了“吸引型”介入方式。沃霍尔从盖斯克尔的书信等史料中找到了证据，证明盖斯克尔这样做的原因主要是因为她对读者的态度已经发生了变化。再如，一般说来像狄更斯(Charles Dickens)这样的男性作家会使用“疏远型”，但沃霍尔发现，狄更斯在其《荒凉山庄》(*Bleak House*)描写 Jo 死去时却使用了“吸引型”：

"愿主保佑——你——"

亮光洒到黑魆魆的路上。他死了!

死了,尊贵的陛下。死了,我的阁下先生们。死了,所有对或错的教士们。死了,生性善良的男男女女们。死亡天天在我们周围发生。

沃霍尔论述道,这里的叙事者从"疏远型"逐渐过渡到"吸引型",体现了狄更斯小说的戏剧性和富于伤感的特点,也体现了叙事者(或作者)此时对所述内容的严肃态度。

为什么女性作家喜欢使用"吸引型"叙事介入方式?沃霍尔试图到社会历史中去寻找答案。她发现,女性作家和传教牧师在讲话策略、目的以及希望与读者(听众)建立的关系等方面极其相似(沃霍尔发现,她研究的三位女作家的家庭都有人从事牧师工作)。比如牧师喜欢用"你"来称呼听众,牧师也希望从情感态度上来感动和影响听众。沃霍尔查阅大量文献资料后发现,在19世纪,女人不允许抛头露面,面向男女混杂的公众讲话,否则不仅被认为不合妇道,甚至会被认为"不是女人"。由于现实无法满足对公众说话的愿望,于是女性作家在其小说中采用了男性在现实中使用的那些手段——诚恳地教导、直接与听众亲切交流、坚持讲"真理",将这些男性手段改造成文学话语的女性符码。相反,男性作家在现实中有足够的渠道公开发表观点,所以往往将小说看成可供娱乐的虚构。沃霍尔认为,这才是造成女性作家多用"吸引型"叙事者的根本原因,而现代艺术强调的"间离性"和"虚构性"排斥"吸引型"直接介入方式,认为这样会破坏现实与艺术之间的关系,因此将"吸引型"介入方式定性为"女性技巧"而加以排斥,这无疑是不公平的。

综上所述,沃霍尔在《叙事介入的性别差异》中采取了这样的论证线索:首先从女性作家作品中提炼出独特的叙事策略,分析这种策略如何在文本形式上区别于男性策略,用具体作品探讨作家如何修辞性地使用这些策略,最后探讨这种策略产生的社会历史背景以及批评界对这种策略的偏见的根源。可以看到,沃霍尔仅对某一具体历史时期的女性叙事策略做"共时"研究,并将这个策略的根源归于文化环境,这就避免了"本质论"的陷阱。但是我们必须看到,沃霍尔的论述中也有一个很重大的理论缺陷:在分析叙事者通过各种介入手段与受述者建立不同关系之后,她直接从叙事者过渡到作者,这相当于将叙事者与作者完全等同起来,而没有研究叙事者与作者可能存在的各种(如反讽)关系。也许对于1845—1865年的"第三人称"小说(尤其是女性小说)来说,叙事者与(隐含)作者往往不存在距离,但沃霍尔至少应该从理论上对此加以说明。

兰瑟:女性作家如何建构叙事声音的权威

"叙事声音"的定义及其分类

"声音"是女性主义批评中使用很多的词汇,往往用来指"声音"传达出来有强烈意识形态意味的内容。叙事学里的"声音"指的是文本形式,如区分"叙事者的声音"和"人物的声音"及其各自的文本表现形式,并不关注这些声音的社会属性和政治内涵。兰瑟则从女性主义叙事学的角度出发,将作为形式的"叙事声音"置于"社会地位和文学实践"的交界处,探讨女性叙事声音得以产生的社会、经济和文学条件。换句话说,兰瑟要探讨的是从 18 世纪中叶到 20 世纪中叶英国、美国、法国女性作品中的"声音形式"如何反映了各种权利关系和"意识形态张力",研究女性作家如何通过文本策略建立权威,在这个过程中她们可能遇到的压制和风险,以及她们如何应对这些压制和风险。

兰瑟对叙事声音的分类体现了她对经典叙事学的借鉴和改造。她首先将虚构的叙事声音分为"私下型"(private)和"公开型"(public)。向处于虚构世界外的受述者发言的叙事者拥有"公开型"声音;只能向虚构世界内受述者发言的叙事者的声音是"私下型"的①。可以看到,兰瑟区分这两类叙事声音的依据是受述者和故事世界的位置关系,而经典叙事学家(如热奈特)仅从叙事者与故事世界的位置来区分叙事声音,如"故事外叙事者"(extra-diegetic narrator),"故事内叙事者"(intra-diegetic narrator),或从叙事者在故事世界的参与程度来区分,如"异故事叙事者"(heterodiegetic narrator),"同故事叙事者"(homodiegetic narrator)以及"主人公叙事者"(autodiegetic narrator)②。兰瑟认为,就女性作家而言,她受到的限制往往并非不让她说话,而是不让她对"广大听众"(public audience)说话③。所以,在女性作品中这样区分叙事声音将有助于确定女性叙事声音的特点。这可以说是兰瑟从自己的研究目的出发对经典叙事学范畴进行补充的一个范例。

接下来兰瑟将叙事声音分为"作者型"(authorial)、"个人型"(personal)和"集

---

① S.Lanser, Fiction of Authority: Women Writers and Narrative Voice, Ithaca and London: Cornell University Press, 1992, p.5.

② G.Genette, Narrative Discourse: An Essay in Method, trans, by Jane E. Lewin, Ithaca: Cornell University Press, 1980, p.182.

③ Robyn R.Warhol, and Diane Price Herndl eds, Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1991, p.620.

体型”(communal)三类。“作者型”叙事声音是指“异故事的,公开的,有潜在自我指涉能力的声音”;“个人型”叙事声音是指“有意识讲述自己故事的叙事声音”,可以是“公开的”,也可以是“私下的”;“集体型”叙事声音是指“表达群体价值的一个声音,或者表达同样价值的众多声音”,因此“集体型”声音可以再分为“单言形式”“群言形式”和“轮言形式”。兰瑟这里的所做的区分和经典叙事学似乎没有太多差异:“作者型”实际上就是“第三人称全知”,“个人型”就是“主人公叙事”[①],“集体型”既可能是“第三人称全知”,也可以是“主人公叙事”。值得注意的是,虽然兰瑟表面上好像只是更换了术语,但实际上她是根据叙事者与讲述内容的关系来做区分的,而不是仅根据叙事者与故事的位置层次关系:这样的分类有助于她将叙事声音的形式和意识形态结合起来考察。

女性作家建构声音权威的努力及其遇到的挑战

兰瑟对叙事声音作了详尽区分之后,并不像我们期待的那样,给不同声音分配不同程度的“权威”,而是结合不同时代女性作家作品,分析她们使用不同声音形式试图建构权威的努力,以及在此过程中,她们面对社会权利关系、意识形态、作家经历、读者群体、文学规约等压制力量时所采取的具体叙事策略。

在采用“作者型”叙事声音的女性作家中,兰瑟首先分析了法国作家Riccoboni,在她的(*Abeille*)中,作家采取“自我沉默”(self-silencing)策略淡化自己的声音权威,仅由人物来表达反抗男权的声音。兰瑟认为作家采取“自我沉默”策略,是因为Riccoboni必须依靠卖小说来维持生计,因而不得不考虑读者(多为贵族)的接受因素。历年来,人们总是表扬奥斯汀小说比其同时代女性作家的优点在于她不深奥,不直接说教,没有明显的政治意图,但兰瑟认为,奥斯汀并非不在意自己作为作家的“权威”,她广泛使用自由间接引语,把自己隐藏在人物背后,间接表达自己的声音。奥斯汀这样做的原因是,她在第一部小说中过于直露的叙事声音让小说被出版商拒绝,从而让她学会了“沉默更理智”(reticence makes sense)。面对现代主义小说要求作者隐退的写作规约,伍尔夫通过不断转换叙事聚焦,大量使用自由间接引语,给不同身份的人物分配同样一种意识,让他们使用同样的语言风格等手段创造出了一个作者的声音,从而表达了自己的政治立场。而在“权威”被普遍否定的后现代时期,托尼·莫里森(Tony Morrison)为她的黑人女性叙事者建

① 见申丹《“话语”结构与性别政治:女性主义叙事学“话语”研究评介》,《国外文学》2004年第2期,第3-12页。

构声音权威的手段包括：叙事者说一种“既非黑人，也非白人”的语言；叙事者提出问题，但不去解决问题；叙事者故意使关键事件模糊不清；对按常理认为不可能的事情做权威的全知叙述，通过这些手段建构起一种“反传统”的权威声音。总之，兰瑟在这里重点讨论的是“作者型”叙事声音如何受到读者、作家背景、创作规约的压力，以及女性作家应对这些压力的叙事策略。

在“个人型”叙事声音一章，兰瑟主要讨论了公开的“个人型”叙事声音，也就是叙事者对着文本外受述者公开讲述“我”的故事。这里以兰瑟对《简·爱》的分析为例说明“个人型”叙事声音如何获得权威。在《简·爱》之前，英国已经有许多“家庭女教师”类的精神自传小说，这类小说的女性“一人称”叙事者的权威要么被局限在外在的男性权威，要么就是依赖于“叙事之我”与“经历之我”在经验和道德上的差异（也恰恰是这种差异让这类小说的女性叙事者最终失去自己的独特声音，皈依于男性叙事权威）。《简·爱》恰恰是在这里取得了突破：该小说努力塑造了一位自我意识很强的女性叙事者，她向文本外公众讲话，同时又让“经历之我”和“叙事之我”的声音统一起来。比如在叙述者简·爱幼年在学校时的经历时，作者并未在幼年简·爱和叙述者简·爱之间制造差异，而且叙述者简·爱从没有从道德上去批评幼年简·爱的错误，这相当于保持了简·爱女性叙述声音的“单一性”（singularity）。但是，兰瑟又指出，简·爱这种特别单一的反男权的声音却是建立在压制小说中其他女性声音基础上的。从某种程度上可以说，当简·爱开创了一个白人女性公开叙事声音的传统的时候，该小说又压制了有色人种女性叙事声音的可能。她们不可能像简·爱那样表达自己的声音，因此也就失去了自己的声音，比如兰瑟在所有非洲美籍女性作家中没有找到一部是采用“个人型”叙事声音形式的。

可以看到，兰瑟的研究重心在于女性作家如何通过具体叙事策略来建构自己的叙事声音，以对抗各种意识形态的、文学或社会的因素对她们声音的压制。总体而言，《虚构的权威》一书逻辑严密，论证丰富，很有启发性，但我们必须看到，该书的论述有一个很大的特点（也可以说是缺陷）：当发现某种文本形式不能产生叙事者声音权威时，兰瑟一律将这种形式归结为其声音权威的丧失，似乎所有叙事者都只有一个目的，那就是通过叙事来反抗男权权威，建立自己的权威。如此统一的叙事主体观无疑是有问题的，但兰瑟似乎早就预料到这个问题。她在该书的前言部分就说：“本书的重点是论述自我权威建构，我认为，每一个写作行为都隐含着自我权威建构……写小说去发表的行为……隐含着对话语权威的追求：被他人听到、尊

重、相信，希望产生影响……每一位作家发表作品都想其作品在目标读者中产生权威性。”①

凯斯：女性叙述的规约及具体使用

女性叙述（feminine narration）概念

爱丽森·凯斯（Alison Case）的《编织情节的女人：18、19世纪英国小说中的性别与叙述》（*Plotting Women: Gender and Narration in Eighteenth- and Nineteenth-Century British Novels*）从18、19世纪小说中女性叙事者（凯斯特别研究的是讲述自己故事的女性叙事者）的规约入手，追问“女性如何讲述自己的故事”，最终归纳出“女性叙述”这一叙事范畴。凯斯的研究既揭示一种女性人物形象，又揭示一种女性叙事特征，与叙事的内容和技巧都有关联，因此可被看成一种处在故事和话语之间的研究②。

凯斯发现，在18、19世纪英国小说中，女性叙述的特点是：叙事者被严格限制在叙事目击人的角色，也就是说，叙事者不能主动参与叙事形式和意义的建构，不能辨析是非，不能“编织情节”和“说教”。即使当叙事者主动编织情节，也不能从这些情节中抽象出“道德含义”。一句话，女性叙述者没有叙述权威，只能提供叙事材料，从这些材料中建构出连贯的情节和意义的工作由读者来完成，结果女性叙事者反而变成了叙事的客体，而不是主体③。这些特征无疑根植于当时的性别意识形态：女性是与被动和没有话语权威相联系的。

凯斯进一步提出，规约在具体作品中可能被遵从，可能被打破，但规约对于读者理解作品至关重要。（生理）女性不一定都使用女性叙述，女性叙述者也不一定都是（生理）女性④，但就18、19世纪的英国而言，女性叙述对（生理）女性来说是“无标记的”叙述方式：破坏这个模式就会产生特殊的效果。

作家对女性叙述规约的违背与合作

凯斯分析了一系列18到19世纪英国作家及作品中“女性叙述”的使用情况。

---

① S.Lanser, Fiction of Authority: Women Writers and Narrative Voice, Ithaca and London: Cornell University Press, 1992, p.7.

② R.Scholes, James Phelan and Robert Kellogg, The Nature of Narrative, New York: Oxford University Press, 2006, p.322.

③ Alison Case, Plotting Women: Gender and Narration in the Eighteenth- and Nineteenth-Century British Novel, Charlottesville and London: University Press of Virginia, 1999, p.30.

④ 凯斯这里把“女性叙述”中性化了，把它用作一个不带性别的描述性范畴。

与沃霍尔和兰瑟不同的是,凯斯并没有将分析对象限定在女性作品。凯斯的主要目的不是研究女性作家的叙述特点,而是研究作为一种叙述规约的"女性叙述"如何被(男性和女性)作家所使用。

凯斯首先分析了理查森(S.Richardson)的《克拉莉莎》(*Clarissa*)中的"女性叙述"。女性人物克拉莉莎成为道德典范,主要源于她主动放弃编织情节,让"善意的男性权威"来代替她叙事。从某种程度上,理查森把女性美德及女性叙述的可信度与她不主动编织情节等同起来,为后世作家奠定了"女性叙述"的基本规约①。虽然后来的作家也许不像理查森那么严格限制女性叙事者的叙述权威,但他们会通过各种手段削弱女性的这种权威。在《简·爱》中,作家力图塑造一个"有目的""有意图",或者说有叙述权威的女性叙事者形象。但凯斯认为,作家同时也通过各种叙事技巧来抵消简·爱的这种"反女性叙述"可能带给传统读者的不安。比如:① 幼年的简·爱被塑造成为了一个"不谙世故的"(artless)小女孩,所以能够引起读者同情。② 在与罗切斯特(Rochester)的交往中,简·爱一方面表现了对男权的反抗,但她又没有主动"策划"(plot)反抗行为,而几乎总是在被动中完成,她对男权反抗的结果实际上是找到了一个令她和罗切斯特双方都快乐的平衡点,换言之,简·爱的叙述既非帕米拉(Pamela)般"美德",也非夏米拉(Shamela)般"邪恶"②,而是超越了这个对立。③ 简·爱获得叙事权威的目的并非为了自己的利益,她没有利用叙述权利去为自己的错误辩解。④ 简·爱如果总是处于控制地位,总是能够与男性叙事相对抗,她的形象就会变得不可忍受,所以作者在使她能够对抗男性叙事方式的同时,又刻意说明这种对抗似乎不是出自她自己的权威,而是出自上帝、自然的权威,读者因此而同情/认可她的那种对抗(如,促使简·爱离开罗切斯特的动力来自一个月亮中的幻象,而促使简·爱离开圣·约翰的是来自罗切斯特的神秘的呼唤)。

如前所述,凯斯的研究聚焦于(女性)叙事者的叙述规约,以及作家如何在使用这个规约时既和规约违背,又和它认同。值得注意的是,凯斯没有将作家与叙事者等同,也没有将更多的笔墨投向作家所处的社会历史语境与其叙事者选择之间

① Alison Case, Plotting Women: Gender and Narration in the Eighteenth-and Nineteenth-Century British Novel, Charlottesville and London: University Press of Virginia, 1999, pp.69-70.

② 理查森在1740年的小说《帕米拉:善有善报》(*Pamela: Virtue Rewarded*)中将帕米拉描写成一位善良单纯、没有心计的少女,最后获得了美满的婚姻,一时被人们奉为美德典范。1742年亨利·菲尔丁(Henry Fielding)针对这部小说写了《夏米拉》(*Shamela*),将夏米拉描写成诡计多端,想进入上层社会的骗子。

的关联。凯斯在《编织情节的女性》中的研究当然属于女性主义叙事学，因为她是从性别的角度去研究叙述方式的，但她的方法不同于沃霍尔和兰瑟，后者结合(女性)作家的话语特征，强调对社会意识形态的揭露和批判，比如兰瑟将简・爱看成“单一”的反抗男权的叙事声音，而凯斯则将简・爱看成一个既反抗“女性叙述”规约同时又与这个规约合作的女性叙事者。凯斯的研究目的，正如她在该书前言所说，是“在叙事学家、女性主义者或其他研究人员的工具箱里增加一个新的概念，即女性叙述”①。凯斯的研究方法可以说是对主流的女性主义叙事学方法的补充，但从某种程度上看，也可以说她过于注重研究规约的力量而缺乏批判性，所以有论者说她的研究方法是“过时的”，“女性作家中女性叙事者如何战胜了(男性权威)更值得研究”②。

女性主义叙事学与性别身份建构

20世纪80年代后期性别理论异军突起。如果说“妇女批评”还在努力寻找女性与男性写作的不同之处以突出女性写作的异质特征，那么性别理论则在解构主义“反本质论”的影响下，放弃了寻找女性写作本质(乃至女性本质)的努力，从性别的生理属性差异转而探讨性别的社会属性差异。“女人并非生来就是女人，女人是后来才变成了女人。”法国女性主义者布尔瓦(Simone de Beauvoir)的这句名言宣布了男、女本质的解体，因为如果所谓“女性本质”是社会产物，那么女性本质就不复存在，因为任何社会产物都必然是人为的，而非“自然”的。“在整个人类历史上，女人都被降格为男人的对象：‘女人’被建构为男人的他者，被剥夺了自己的主体性，因而也不能为自己的行动负责。”③基于这种理论的女性主义批评致力于研究性别范畴的历史建构，分析这些范畴的表征和转变过程中文化因素的重要性。

另一位法国女性主义批评家西苏(Helene Cixous)则更进一步，利用解构主义的“延异”概念，解构父权制中的“阴性/阳性”和“男性/女性”二元对立，消解了以

---

① Alison Case, Plotting Women: Gender and Narration in the Eighteenth-and Nineteenth-Century British Novel, Charlottesville and London: University Press of Virginia, 1999, p.10.

② Richard C.Taylor, An Anthology: Life-Writings by British Women, 1660—1815, National Women's Studies Association, 15, 2003, pp.181.

③ T.Moi, Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory, London and New York: Methuen, 1985, p.92.

前脱离语境而存在的“男/女”对立[①]。于是,文学研究中就不应强调作家的性别,而强调分析文本中性别和欲望是如何得到表述的。换句话说,作家或人物的性别身份或者性爱身份在得到文本具体表述之前是无法定义的。美国女性主义批评家巴特勒(Judith Butler)借用福柯的“社会权利”论(social power)和言语行为理论(speech act theory),提出了性别身份的“完成”(performative)理论。她认为,所有性别身份都是通过不断重复最终而被固定下来的,我们自动进入自己的性别身份是因为我们周围有强大的社会权利的监控,最后原本是“流动”和“异质”的、充满各种可能的身份被硬生生地压缩进一些僵化的、二元对立的范畴之中[②]。

如果将这种性别理论用于观察人类的性爱(sexuality)身份,我们立刻会发现,“异性恋者”是我们多数人都会自动进入的身份,并且会认为这是最为“自然”的身份。然而,塞吉维克(Eve K.Sedgwick)通过研究历史上很多国家的性爱模式之后却指出,“性爱行为,和意识形态一样,取决于历时和共时观念的相互定义和排斥”[③]。在她那本颇引人注目的专著《男人之间:英国文学与男性的同性社会交往欲望》(1985)中,她通过考察英国18、19世纪文学中存在于男性之间各种类似同性恋的关系(同性社会交往关系,homosocial relations),以及这些关系是如何被患有“同性恐惧症”(homophobia)的社会转化成了其他关系结构,使之不能发展成为真正的“同性恋”关系的。这些论述表明,“异性恋”并非唯一、先在的、自然的性爱模式。性爱模式也是文化的产物,是“完成性”的。这样,叙事中叙事者或人物的性爱取向及其表征也就成为非常有意思的话题。

女性主义批评重心的变化导致女性主义叙事学的研究思路从20世纪90年代开始发生转变。这种变化明显表现在兰瑟对女性主义叙事学的论述中(参见本章论述兰瑟的部分),也表现在沃霍尔对女性主义叙事学的重新定义,即“(女性主义叙事学是)在承认性别的文化构建性的前提下对叙事结构和叙事策略的研究”。也就是说,女性主义叙事学不仅要研究性别对叙事形式的影响,也将研究叙事形式对性别的影响。本章主要介绍塞利·罗宾逊(S.Robinson)的《主体的性别建构:当代女性小说中的性别与自我表述》(*Engendering the Subject: Gender and Self-*

① T.Moi, Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory, London and New York: Methuen, 1985, p.108.

② Vincent B.Leitch, The Norton Anthology of Theory and Criticism, New York, London: W.W. Norton & Company, 2001, p.2486.

③ Eve K.Sedgwick, Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire, New York: Columbia University Press, 1985, p.15.

Representation in Contemporary Women's Fiction, 1991)[①]及罗宾·沃霍尔的《痛快地哭吧：女性化情感与通俗文化形式》(*Having a Good Cry: Effeminate Feelings and Pop-Culture Forms*, 2003)，前者探讨人物性别身份如何在具体表述中得以建构，后者主要探讨通俗文化的叙事形式如何参与读者的性别身份建构。

罗宾逊：叙事过程与人物的性别身份建构

性别身份的流动性与自我表述

罗宾逊从解构主义反本质论(anti-essentialism)的性别理论出发认为，"女性"不是超越时空的绝对概念，不具有统一性和绝对性。在她看来，可将性别看做一个"意义系统"，而不是人"拥有"的某种属性，所以，她建议将"女性"看做一个词汇，其意义并不固定，而是不断在流动。但是，如果承认性别不再具有本质和绝对的含义，女性如何才能建构起自己的性别身份呢？罗宾逊认为，不应该去追求和强化某种"女性"身份，而应该让身份的意义不断分散或置换，让"女性"身份在特定的、具体的历史语境中去定义。这样，女性要确立自己的身份，就必须通过自我表述来实现。罗宾逊提出，女性的自我表述常常是在一个双向运动中进行：一方面要抵制由霸权话语和社会实践创造的对"女性"的常规建构，一方面要建立一种新的表述方式来打破这种常规建构[②]。也就是说，女性作家必须要在社会对女性的同质化表述与女性的自我表述中之间进行协商，罗宾逊的《主体的性别建构》就是考察在这种矛盾的运动中，女性作家是如何建构女性人物性别身份的。根据这样的研究目的，罗宾逊给叙事下的定义是："(叙事)指任何一种旨在建构一段历史，并描述性别、主体和知识的局限性的话语。"[③]她提出，历史是享有最高地位的叙事，但不可否认的是，除了"官方"历史叙事之外，还存在不同的叙事和不同的历史。罗宾逊

---

① 国内叙事学理论专家申丹认为，虽然包括梅兹、沃霍尔在内的学者都将罗宾逊视为女性主义叙事学家，但罗宾逊的研究严格说来不属于女性主义叙事学研究范畴。罗宾逊几乎没有借鉴叙事学的分析工具，没有探讨形式结构与性别的关系，而且使用的术语也不是叙事学意义上的，因此更多属于女性主义批评。见申丹《叙事形式与性别政治：女性主义叙事学评析》，《北京大学学报》2004年第1期，第46-136页。但由于罗宾逊的研究方法对20世纪90年代以后的女性主义叙事学影响很大，本书还是专门对她进行介绍。

② S. Robinson, Engendering the Subject: Gender and Self-Representation in Contemporary Women's Fiction, Albany: State University of New York Press, 1991, p.11.

③ S. Robinson, Engendering the Subject: Gender and Self-Representation in Contemporary Women's Fiction, Albany: State University of New York Press, 1991, p.17.

关注的恰恰是当代女性作家与官方叙事的这种关系：这些女性作家故意涉及官方叙事（历史的、性别的和主体的），然后解构它们并形成新的叙事。

可以看出，罗宾逊的研究方法是与经典女性主义批评完全不同的：她的研究目标不是归纳出男性和女性（作家、叙事者、人物或读者）在写作方式上（或阅读方式）的差异，而是反过来研究写作过程（或表述过程）如何建构了（作家、叙事者、人物、读者）性别身份。因此，她指责沃霍尔和兰瑟的研究都是"结构主义的"：

> 已经有很多人试图修改女性叙事理论和女性阅读理论，但尚未有人采取我使用的策略。罗宾·沃霍尔在其《介入的性别差异》中，区分了"男性"和"女性"叙事介入模式，但根本没有提到她研究的文本如何建构出读者性别来的。苏珊·兰瑟在《建构女性主义叙事学》中提出应将性别作为叙事视角范畴的主要成分，但和沃霍尔一样，也许兰瑟更乐意对叙事做结构主义描述，所以也没有追问叙事如何建构性别的问题①。

换句话说，罗宾逊认为兰瑟和沃霍尔研究的是叙事如何反映了性别差异，而不是建构了性别差异。因此，兰瑟和沃霍尔就将性别看成了一个先在于文本的存在，而不是从文本中产生。罗宾逊的这番论述对沃霍尔产生了巨大影响，她不仅在各种场合将罗宾逊视为女性主义叙事学家，更在罗宾逊的书出版 12 年以来，按照她的思路发表了专门探讨叙事形式如何建构读者性别的专著（见本章后面相关论述）。

叙事过程如何建构女性人物性别身份：以《一桩合适的婚姻》为例

罗宾逊在《主体的性别建构》中研究了三位当代女性作家（Doris Lessing、Angela Carter 及 Gayl Jones）通过不同叙事策略来解构对性别差异的文化表述，以及叙事过程如何建构了女性人物的性别身份。比如，罗宾逊发现，Lessing 采取的策略是对文化性别表述进行滑稽模仿；Carter 的策略是使用男性视角以从男性内部瓦解性别的本质性；Jones 则突出了文化性别身份表述的不确定性。本节以罗宾逊论述 Lessing 的《一桩合适的婚姻》（*A Proper Marriage*）为例，看罗宾逊如何论述叙事过程建构人物性别身份。

罗宾逊分析道，《一桩合适的婚姻》的情节动力来自于主人公马莎（Martha）追求"真实自我"身份与传统意识对女性身份的定义之间的斗争。马莎和道格拉斯

---

① S. Robinson, Engendering the Subject: Gender and Self-Representation in Contemporary Women's Fiction, Albany: State University of New York Press, 1991, p.198.

(Douglas)结婚之初，他们阅读了一本新婚夫妇指南，这本书按照性别为他们建构了主体位置。给马莎定义的位置意味着她的"追求"已经到头，包括对独立的追求，也就是说，她作为"追求"叙事主体的位置已经结束，结婚后她的故事就镶嵌在道格拉斯的叙事之中了。于是她就必须按照书中所定义的"正常的女人"那样去思考，去感觉，若不如此，就是"不理智"的。非常奇怪的是，马莎居然欣然让自己进入到那本书给她分配的角色(以前她一直是强烈反对这种角色的)，可见，那本书就是一门性别技术(a technology of gender)，它制造了一种普遍的"女性"概念，从而让本来是由文化建构的"女性"概念自然化了。然而，这种由性别技术统一化、标准化的主体和马莎实际的愿望和感受终究形成了对立和矛盾。马莎在认同由霸权意识形态规定的群体主体(即"新婚女人")的同时，其个体主体性被暂时压制。但马莎，一个非常"智慧"的女人，很快便感受到了这种"大写女性"与她作为个体主体之间的差异给她带来的矛盾情感。于是她便游离在对这种文化制造程序的顺从和反抗之间：

> 雨季来了。孩子应该会顺利产下吧。她再一次感受到，这雨季(无论怎样衡量，都不过短短几个月而已)和她必须煎熬度过的漫长日子相比是多么短暂啊。烦躁阵阵袭来，一天数次，让她面容憔悴。她无法平静下来。她无法读书。更重要的是，她觉得产生这样的感觉一定是她什么地方出了毛病：在她大脑的深处，有一个平静、富足、充满母爱、洋溢着幸福的女人，她应该是那个形象。

罗宾逊论述道，作家在叙事过程中，不断让马莎徘徊于文化定义与主体感受的矛盾之中，不断强化马莎对规定的女性位置的反抗。通过滑稽模仿文化对女性的定义，解构其本质规定性，让马莎重新建构其个体性别特征。虽然从最后一句话可以看出马莎仍然受到常规对女性看法的诱惑，但读者已经知道，马莎将会采取行动来抵制传统对自己的主体构造：她会逃离婚姻，抛开孩子，完成自我拯救。

沃霍尔：叙事形式与读者性别身份建构

女性化情感(effeminate feelings)概念

沃霍尔在1989年出版的《介入的性别化差异》中，主要考察的是女性作家在叙事介入方式与男性作家的差异，并分析产生这种差异的社会根源，而在2003年出

版的《痛快地哭吧》一书中则将研究视角转向叙事形式如何帮助建构读者/观众的性别身份,尤其是通俗文化的形式如何建构了读者的“女性化”性别身份。

“女性化”性别身份被沃霍尔用来描写不符合文化定义的“男性”标准的那些性别化特征,如哭泣、转眼珠、颤抖、嘻嘻作笑等。当然,“女性化”性别身份并非女性才拥有,男性同样可以建构出这种身份。值得注意的是,沃霍尔这里的“性别身份”并非指一种内在本质规定性,而是指“被主流美国文化规定(并强化)为属于身体女性或男性的神态、眼神、动作、姿势、语调和举动等”①。可以看出,沃霍尔这里谈及的“性别身份”是用身体体验来标志的,而与这种“性别身份”相联系的“情感”也并非指人文主义的“内心本质情感”,而是一种外露的,可以建构和训练的“情感”。沃霍尔认为,通俗文化形式让读者/观众流泪,并不是反映读者/观众内心的某种真实情感状态,而是通过让读者/观众流泪来建构和强化了这种状态。因此,肥皂剧让我们哭出来,并非因为它们真的让我们感到悲伤,让我们通过哭而得到亚里士多德所谓的“情感净化”,而是通过让我们哭这个动作来强化和训练我们的悲伤之情。很明显,沃霍尔这里研究情感的方法是“生理心理学的”(psychophysiological),强调心理感受可以通过生理刺激来得到强化和训练。她通过自己的亲身体验,以及周围其他人对程式化文化作品的阅读感受,建立起某些程式化通俗文化作品的“感化技术”(technologies of affect,即叙事形式)与读者身体反应之间的关系。她的目标是找到一套词汇来描写读者阅读程式化作品时的身体体验。因此,沃霍尔研究的并非“真实”读者的“真实情感”,而是这类程式化作品为经常阅读这类作品的读者造成的女性化或非女性化的身体感受。

通俗文化叙事形式与读者的女性化情感建构

沃霍尔在本书中首先识别出通俗文化形式中那些引起读者特殊情感反应的叙事技巧,然后勾勒出在有明显性别意味的文类中这些技巧出现的模式。如在“眼泪”文学中(如《小妇人》),沃霍尔归纳了七种叙事模式:① 叙事声音情感内涵丰富;② 华丽风格配以感伤小说主题,或者人物充溢着情感,以致难以表达,或者由叙事者直接对读者发言;③ 采用人物内聚焦模式(尤其让那些受害者充当聚焦人物);④ 叙事者介入,满怀真诚地对受述者直接发言;⑤ 情节总是强化危险处境和最后一分钟的突转,但结局通常都是美满的;⑥ 塑造与传统模板不同的人物形象;

① Robyn Warhol, Having a Good Cry: Effeminate Feelings and Pop-Culture Forms, Columbus: Ohio State University Press, 2003, p.2.

⑦ 经常描写痛苦和磨难，但常伴有欢乐和成功[1]。不难发现，这七种模式中，①、②、③、④属于叙事话语，⑤、⑥、⑦属于情节结构和人物形象。沃霍尔发现，这些形式常常让读者产生“女性化情感”，一般表现为哭泣。与此相对照，沃霍尔在19世纪“连载小说”文类中发现了以下五大形式特点：① 后面部分总是重复对前面已经叙述过的事件，以让没有读过前面部分的读者能够建立起连贯的阅读；② 连载情节对该文类的读者来说是高度程式化，所以后来的读者也能够很容易地找到故事线索，而老读者则能够预测即将发生什么；③ 连载情节比其他现实主义文类更依赖于巧合，以让已经退出前台的人物重新进入故事；④ 连载小说尤其擅长于建立读者期待，然后满足或者推翻这些期待；⑤ 连载小说拒绝给读者结尾的感觉[2]。沃霍尔分析道，这五大特点给读者的情感体验是厌烦、期待和惊喜的交织：厌烦来自于情节的重复，期待来自于情节的程式化，惊喜来自于作者为了变化而可能增加的讽刺等叙事因素。这些情感使读者处于“感受”与“非感受”的中间状态，沃霍尔用“非女性化情感”来指称它。

一般的女性主义读者研究会去探讨男性和女性读者的阅读差异，但沃霍尔强调的却是文本结构形式对读者性别身份的建构和强化，用沃霍尔的话来说，这样的研究不仅有助于说明性别身份的流动性，还可以帮助女性忘记其他主体（尤其是男性主体）的注视，仅关注阅读对自己身体的影响，从而能够全身心地体验阅读的快感[3]。

结语

从1986年至今，女性主义叙事学已经整整走过了20年历程。从试图建立有别于经典叙事学的女性叙事学体系，到明确女性叙事学主要是利用经典叙事学提供的描写工具来从事女性主义阐释并反过来补充经典叙事学范畴；从开始关注女性叙事情节结构的特殊性，到关注女性叙事话语的特殊性，再到关注叙事过程和叙事形式对性别的建构，我们已经看到了女性主义叙事学在过去20年里发生的许多

---

① Robyn Warhol, Having a Good Cry: Effeminate Feelings and Pop-Culture Forms, Columbus: Ohio State University Press, 2003, pp.9-41.

② Robyn Warhol, Having a Good Cry: Effeminate Feelings and Pop-Culture Forms, Columbus: Ohio State University Press, 2003, p.79.

③ Robyn Warhol, Having a Good Cry: Effeminate Feelings and Pop-Culture Forms, Columbus: Ohio State University Press, 2003, p.123.

变化。目前看来,女性主义叙事学的主要任务是利用叙事学提供的精确分析工具,去研究各种文本的叙事形式与性别之间的关联,旨在揭示叙事形式中隐含的性别政治,以及叙事形式对读者性别身份的建构作用。女性主义叙事学和女性主义批评的区别是前者主要是形式批评,后者主要是内容批评;女性主义叙事学和经典叙事学的区别在于前者是应用,后者是工具,前者是具体文本阐释,后者是诗学体系。

我们认为,随着叙事学和女性主义批评研究模式的变化,女性主义叙事学未来在以下领域还有很大空间:① 继续探讨叙事话语策略的性别差异,不仅要研究男性和女性之间的普遍差异,还要探讨不同民族、不同历史时期、不同意识形态的男性和女性的叙事话语差异;② 继续探讨特定文化背景下的文本形式如何参与建构性别身份。举例说,普遍认为,中国文学总体而言"阴柔",西方文学总体而言"阳刚",我们可不可以用比较文学的视野,研究中国小说中哪些文本形式给读者造成"阴柔"的情感,而西方小说中有哪些文本形式给读者造成"阳刚"的情感? ③ 研究特定文化背景下的叙事作品以何种形式表现男性与男性的关系或者女性与女性的关系,也就是研究叙事形式与性爱身份的关联;④ 研究各种叙事媒介中的性别表述,包括电影、电视、游戏、卡通、超文本及其他文化形式[①]。

① 已经在电影研究中看到相关尝试,如 Kathleen A.McHugh 在 2001 年的一篇文章中,就探讨了电影中女性叙事形式和叙事声音之间的关联。参见 Kathleen A.McHugh, Sounds that Creep Inside You: Female Narration and Voiceover in the Films of Jane Campion, Style, 35, 2001, pp.193-218.

第四章　修辞叙事学

本章提要:芝加哥学派是当代美国修辞叙事学的重镇,该学派摒弃了"新批评"的纯文本批评方法,转而研究文学(尤其是叙事)对读者的影响。本研究追溯了芝加哥学派近六十年的演变历程,发现该学派经历了从"统一效果"到"修辞交流"的变化。早期芝加哥学派学者(如克莱恩)认为,批评家首先必须把握小说的情节类型(也就是作品希望对读者产生的情感效果),然后才能评判作品的人物刻画、意象使用、选词造句、顺序、层次和视角等细节安排的优劣。芝加哥学派第二代主将布思则将叙事看成作者利用文本这一媒介与读者进行的交流行为,聚焦于多种叙事技巧与叙事(期待)产生的效果之间的关系。布思的研究思路与他的老师克莱恩相比差异明显:克莱恩从叙事类型的要求出发考察细节技巧,布思则从作者在试图说服读者接受其虚构世界这一过程中的叙述目的出发考察细节技巧;克莱恩预先假定了统一的组织原则(对小说而言是"逼真"性),然后看作者技巧是否符合这些原则,布思则否定这些先在于文本意图而存在的组织原则,一切以叙事技巧是否符合文本意图需要为标准。也就是说,克莱恩以文本类型组织原则为核心,用它来统一所有文本细节,布思则以作者修辞意图为核心,用它来统一所有文本技巧。毫无疑问,就阐释力而言,克莱恩的"模仿统一"原则比不上布思的"修辞意图统一"原则,因为后者除了"逼真"之外,还可以包括主题或思想等修辞意图,主题或思想的统一也可以用来解释文本的连贯性。换句话说,布思的小说修辞学等于扩大了克莱恩(及整个第一代芝加哥学派)的"艺术统一"的内涵。就虚构小说而言,布思相当于在芝加哥学派中完成了一次研究重心的转向:从研究小说"逼真"的修辞诗学转向研究小说中的修辞交流关系。芝加哥学派第三代学者詹姆斯·费伦则在布思的基础上,进一步阐述了叙事交流的多层次性。他提出,任何叙事都涉及(隐含)作者、叙事者、人物、读者在知识、情感、意识形态和伦理等方面修辞交流

关系。读者对叙事任何成分(包括技巧、人物、行动、主题、伦理、情感等)的反应和阐释都依赖于叙事进程(narrative progression),而不是先在于"叙事进程"的叙事类型或其他任何标准。将"叙事进程"和读者反应结合起来研究,势必关注叙事的"话语"层面,也就是叙事形式技巧如何影响读者和叙事之间的交流。我们认为,作为一种批评模式,芝加哥学派的修辞叙事理论至少有两个特征值得注意:① 该学派主要目的不是建立叙事诗学,而是研究读者——包括隐含读者和真实读者——对具体叙事的阐释和反应;② 和女性主义(及其他政治批评)叙事学相比,修辞叙事理论并不站在某个特定的政治立场上,但同时也不排斥借鉴包括女性主义在内的各种政治批评框架来研究读者对叙事的反应。显然,同样是阐释模式,修辞叙事理论比女性主义叙事学更具概括性,因此又带有诗学的特征,研究者们往往采用"半诗学,半阐释"(poetics in practice)的研究方法,也就是试图从具体阐释实践中提炼出普遍性质的术语和模式。

从修辞的角度研究叙事,可以追溯到亚里士多德。在《修辞学》中,亚氏将"修辞学"定义为"在特定情况下"找到"劝服方式"的能力。他认为,由言语产生的劝服力来自三个方面:① 说话人的性格;② 影响听话人的情感;③ 说话内容的真实性(《修辞学》,卷1,第2章)。由此可见,在对言语劝服力的分析中,亚里士多德同时考虑了说话者、说话内容和听话者三个因素。

如果亚氏的修辞观仍局限于一般言语的劝说力,那么后来发展出来的古典修辞诗学则为诗歌制定了特殊的修辞目的,那就是"给人愉快";"模仿自然"是达到这个目标的必需手段,诗歌规则的作用"在于从细节上对这些手段加以说明"[①]。英国18世纪新古典主义认为诗歌应该"通过快感给人以教益",同时不能违背真和善的标准。古典修辞学对后世的影响不仅表现在它注重对欣赏者的感动,同时还非常关注演说者本人的能力和行动,并注重演说所必然涉及的创造、构局和表达程式。这种影响的源头实际上可以追溯至亚里士多德的修辞观。只是到浪漫主义时

① [美]艾布拉姆斯《镜与灯:浪漫主义文论及批评传统》,郦稚牛译,北京大学出版社2004年版,第15页。

期，作家的天赋才被单方面地扩大出来，成为文学批评的前景①。

古典修辞学试图揭示作品与欣赏者之间的关系，强调作品通过模仿自然给予人快感并授予人教益，但现代修辞说并不再强调"模仿自然"，而倾向于认为所有艺术作品都是修辞性的，都是作者和读者之间的交流手段；修辞质量的高低不依赖某些超越文本的规则，而取决于具体文本，这正是叙事研究中的修辞取向——尤其是芝加哥学派——的基本理论出发点。

芝加哥学派当今代表人物之一詹姆斯·费伦认为，"所有叙事都是修辞性的"这一论断至少包含两个层面的意义：① 叙事文本的语言模式有其自身的修辞逻辑；② 叙事是作者和读者为着某种目的通过文本这一媒介进行的互动交流②。实际研究中，这两个层面常常相互交织：有关语言模式的研究常需要考虑语言分析对整体交流效果的影响，而有关交流的研究一般也需要关注叙事的语言模式。费伦区分了两种主要的修辞叙事研究模式：① 建立在巴赫金（Bakhtin）对话理论上的研究模式；② 芝加哥学派研究模式。第①种模式将叙事（尤其是小说）看做各种话语的复杂对话，从中反映出作者对社会阶层、性别关系、社会行为、婚姻等的价值观；第②种模式探讨作者的意识形态话语如何影响读者对人物及其行动的判断。可以发现，第②种研究模式建立在第①种模式的基础上，更加注重作者、文本和读者之间的交流和影响。这样，修辞叙事学就不仅研究叙事的内容层面（what）和讲述层面（how），还结合作者的叙事目的和叙事对读者的效果来研究叙事的原因（why）。也就是说，修辞叙事学既需要考虑语言层面的文体因素，也需要考虑话语层面的结构因素，还需要考虑作者的创作语境和读者的接受语境。

修辞叙事学反对规定性的诗学，强调研究具体的修辞语境，所以西方学术界一般使用"修辞叙事理论"（rhetorical narrative theory）来指称这一研究流派。但修辞叙事学并不排斥经典叙事学，而是借鉴经典叙事学的分析工具，在叙事分析的基础上考察叙事和读者的相互作用。修辞叙事学的研究重镇是芝加哥学派，从 20 世纪 50 年代的 R.S.克莱恩开始，历经 W.布思到至今仍然十分活跃的费伦，芝加哥学派的学者们对小说情节（或进程）、文类、叙事交流模式、读者等进行了广泛而深入的研究。

---

① ［美］艾布拉姆斯《镜与灯：浪漫主义文论及批评传统》，郦稚牛译，北京大学出版社 2004 年版，第 19 页。

② David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan, Routledge Encyclopedia of Narrative Theory, London and New York: Routledge, 2000, p.500.

R.S.克莱恩:小说情节诗学

R.S.克莱恩是新亚里士多德批评芝加哥学派第一代的领袖和核心人物,曾经担任芝加哥大学英语系主任。从 20 世纪 30 年代开始,克莱恩开始对文学理论发表观点,认为文学课堂应该讲授具体作品批评,而不是作家史。克莱恩继承亚里士多德的基本主张,在小说中强调研究作品(尤其是模仿类的作品[①])对读者产生的"情感效果"。

克莱恩在其著名论文 *The Concept of Plot and the Plot of Tom Jones* 中提出,决定作品对读者"情感效果"的是情节(plot)。和亚里士多德不同的是,克莱恩认为,"情节"概念中不仅行动(action)很重要,性格(character)和价值(value)同样重要。克莱恩列出了影响读者"情感效果"的三个主要因子:

① 主人公的道德素质激发起我们某些特定的愿望;按照对主人公的同情程度,我们或多或少地希望主人公得到好运或者霉运。

② 情节事件引导我们对主人公的命运形成某些特定的期待。我们或多或少、暂时或者永久地期待他/她得到好运或者霉运。

③ 主人公对所发生的事件承担某些特定的责任。我们可能认为,通过有意识的选择,他/她对结局有绝对的控制力,或者,结局是由其他人的行为、机缘或者命运所造成。如果主人公控制结局,那么他/她是知情还是纯属某种错误导致结局就非常重要。

克莱恩认为,这些因子可以帮助我们确定小说的情节类型。比如,悲剧和喜剧的区别在于我们期待一个悲惨的还是欢乐的结局;而喜剧和结局欢乐的悲喜剧的区别是,喜剧一开始就让我们期待美满的结局,悲喜剧则搁置我们的期待。可以看出,和亚里士多德相比,克莱恩的不同之处在于,他从小说对读者的情感效果,而不是从小说的行动(action)出发来区分悲剧或喜剧这些情节类型。

这三个"情感效果"因子(无论是读者的愿望、期待还是主人公对发生事件承担的责任)都涉及主人公的命运。在此基础上,克莱恩区分了三种情节成分:行动(action)成分、性格(character)成分和思想(thought)成分,并认为所有非说教类小

---

① 克莱恩将小说分为"模仿(mimetic)小说"和"说教(didactic)小说"两大类,后者包括讽喻作品、寓言和虚构的讽刺作品等。

说都包含这三种情节成分，它们一起确立小说的质量和效果：

> 我认为，任何不是建立在说教原则基础上的小说或者戏剧都是三种成分的综合，这三种成分协同确立其质量和效果……我们可以说，任何小说或戏剧的情节都是作者在时间序列上创造的某种合成物，包括行动、性格和思想三种成分。因此，如果在我们的结论中没有涵盖这三种成分，我们就不可能完整描述任何情节；同时，由于不同情节可能使用它们中的任何一个成分作为合成原则，因此情节可能呈现不同的结构形态，于是就有行动情节、性格情节和思想情节。行动情节中，合成原则是主人公境遇的变化，而这种变化受性格和思想的决定和影响（如《俄狄浦斯》及《卡拉玛佐夫兄弟》）；性格情节中，合成原则是主人公道德品质的变化过程，这种变化受行动驱使并在思想和情感中得以彰显（如詹姆斯的《一个贵妇人的画像》）；思想情节中，合成原则是主人公思想（及其情感）的变化过程，这种变化受性格和行动的限制和引导（如帕特的《美食家玛瑞斯》）。所有这些结构类型——而非仅仅第一种类型——都是我们定义中的情节；也许由于我们熟知的经典情节（包括《汤姆·琼斯》），都采用了第一种结构，所以许多批评家都倾向于认为情节仅仅包括行动。[①]

在扩大“情节”定义的涵盖范围之后，克莱恩进一步指出，情节分析中不能仅看行动成分带来的阅读快感，更应该研究其他两个成分对读者的情感和伦理产生的效果，也就是说，应该研究读者的愿望和期待与情节之间的相互作用。

如果小说或戏剧最重要的功用在于对读者情感产生强有力的影响是作用，而这种情感又主要来自于情节，那么可以说，情节就是小说或戏剧的终极目的，而不是实现其他目的之手段，所以小说或戏剧的其他成分都应该服务于情节。因此，只有确定了情节形式，才能对作品的细节做出恰当的解释和评价：

> 对批评家而言，情节的形式是第一原则，批评家必须首先对其深入理解，才能对作品的局部问题做出充分解释。……（更为具体的一种批评）

---

① R.S.Crane, The Concept of Plot and the Plot of Tom Jones, in Brian Richardson , Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure, and Frames, Columbus: The Ohio State University Press, 2002, pp.94-101.

从情节形式出发,然后探究这种情节形式的特殊力量如何通过作者对细节的创造和发展,人物性格的逐渐刻画,思想的使用和深化,选词和意象的处理,以及再现中的顺序、方式、层次和视角等得到最大限度的发挥。

可以看出,克莱恩根据小说对读者产生的不同情感效果,区分了三种不同的情节成分,然后将情节置于叙事的中心地位,认为情节是统领其他叙事成分的核心所在。批评家对作品的判断应该基于具体情节类型,也就是说,批评家首先必须把握作品希望对读者产生什么情感效果,然后才能评判作品。这个观点否定了先于作品存在的评判标准,从作品的统一情感意图出发来研究文本形式(及技巧),可以说奠定了芝加哥学派修辞研究的基石。芝加哥学派后来的一些主要人物如赛克斯、布思、费伦等,都深受克莱恩这种情节诗学观的影响。

S.赛克斯和 D.雷克特:虚构作品类型,作者伦理表达,读者"结束感"

克莱恩的学生赛克斯 1964 年发表的《虚构作品与信仰的形态》(*Fiction and the Shape of Belief*, 以下简称《虚构作品》)继承并发展了克莱恩上述修辞叙事研究思想。赛克斯在这本专著中以菲尔丁的《汤姆·琼斯》为主要研究对象,试图回答"小说家如何在小说中体现其伦理信仰、观念和见解?"[①]这一问题。

虽然在《虚构作品》中,赛克斯主要考察的是小说(novel),但其论述基础却是建立在对虚构作品的类型划分上。在该书第一章"建构虚构作品类型之语法"中,赛克斯将虚构作品分为三大类,即讽刺类(satires)、寓言类(apologues)和行动类(represented action,也就是小说类)。小说类又可分为多种形式,如喜剧形式、悲剧形式、正剧形式等。对作家如何通过虚构作品来表达其伦理信仰这个问题而言,赛克斯的下一步更为关键,即,他认为不同类型(及形式)的虚构作品的组织原则不同,读者应从这些原则中去恰当理解作家的伦理信仰,对作品细节的批评也应依据作品的总体组织原则。赛克斯归纳了三大类虚构作品的组织原则:① 讽刺类作品的组织原则是对外在于虚构世界的对象进行讽刺;② 寓言类作品的组织原则是用

① Sheldon Sacks, Fiction and the Shape of Belief, Berkeley: University of California Press, 1964, p.261.

虚构的例证来证明某个或某些抽象道理的真实性；③ 行动类作品的组织原则是引入人物使我们关注其命运，将人物置于各种不稳定的关系中，然后激化这些不稳定性，直到不稳定性完全消除[1]。

赛克斯使用大量例证来讨论这些组织原则如何帮助和限制作家伦理思想的表达。比如，在斯威夫特(Swift)的讽刺类作品《格利佛游记》(*Gulliver's Travels*)中，无论作家赋予那些慧骃马(Houyhnhnms)多少美德，我们都“不能据此认定作家是在借这些具有理性的马来表现自己的理性理想(或其他任何理想)”，因为，斯威夫特给这些马赋予美德，并非想用它们作为美德社会的例证，而是要用它们的美德来讽刺人类的某些特征。同样，在《格利佛游记》中，格利佛的性格特征起伏不定，有很多矛盾之处，但这并不妨碍《格利佛游记》作为讽刺类作品产生的独特讽刺效果。又如，约翰逊(Johnson)在其寓言类作品《拉塞勒斯》(*Rasselas*)中，为了证明“人间的幸福是不存在的”这个命题，安排了这样一个细节：拉塞勒斯在听完一位斯多葛派哲学家的精彩讲课之后，几乎找到了“人间的幸福”。然而，当他发现这位哲学家在他唯一的女儿夭折后的悲痛欲绝，他幡然醒悟原来斯多葛派教义也不能确保人类做到心如止水。不难发现，这个细节有违现实生活中的“或然率”(probability)：哲学家女儿之死显得太过巧合。有人据此推论，如果约翰逊安排哲学家死了一只宠物而悲痛欲绝，也许能产生更好的效果。赛克斯则认为，约翰逊原来的安排是最经济的，也是最有效的，因为约翰逊这里需要一个例证来说明人间没有真正的幸福，用哲学家女儿的死为例才能有力地证明这个观点，如果安排宠物之死，其效果只能是讽刺斯多葛派的虚伪，完全不符合约翰逊的写作目的。至于“或然率”，赛克斯认为，这不应该成为考察寓言类作品效果的标准。由此可见，在讽刺类和寓言类作品中，虽然作家会最大限度地保持读者对虚构人物的“真实”感，但作家也会努力阻止读者像在现实生活中那样，过分关注人物的命运和思想感情。小说类作品则不然，作家会竭尽全力发挥作品的“模仿”力量，使读者完全沉浸于人物的悲欢离合。但小说类作家也能找到办法来表达自己的伦理思想，比如使用叙事者评论、(容易犯错的)完美人物、活概念(walking concept)、游离情节(the digressions)等。赛克斯认为，虽然作家的伦理意图并不决定他选择何种形式，但一旦他选择了某种形式，他就只能遵循这种形式的组织原则来实施某一种意图。当

---

① Sheldon Sacks, Fiction and the Shape of Belief, Berkeley: University of California Press, 1964, p.26.

然,即使在同一部作品中,作家也完全没有必要前后连贯地使用一种形式,比如菲尔丁在《汤姆·琼斯》的游离情节中,就使用了寓言形式来取得特殊效果。

和克莱恩一样,赛克斯也认为,虽然讽刺类和寓言类作品直接建立在伦理信仰基础上,而小说类作品建立在模仿基础上,但我们"恰恰要求小说最大限度地揭示伦理问题。不管作家的道德意图如何,他在写作中都必须对性格、行动和思想进行判断"。[①] 小说类作品与寓言类和讽刺类作品不一样,不能仅满足于表达作家喜欢或不喜欢某种伦理信仰,而必须要"在作品的每章每节用细腻的笔触控制读者的反应"。由于赛克斯在这里主要涉及的是小说类作品的内在逻辑与作家伦理表达之间的关系,因此,他所谓的作家必须用"细腻的笔触"来"控制读者的反应",主要是指作家应该使用高超的技巧,使作家在小说中表达的伦理思想及作家对"性格、行动和思想进行的判断"为增加作品的"逼真感"服务,从而使读者关心人物的命运并对人物产生情感反应。由此可见,赛克斯关心的是作者伦理信仰在不同文本类型中的表达形式,他并不关心这些伦理信仰及其表达方式本身会对读者产生什么情感影响。

可以看到,克莱恩和赛克斯的研究都是共时性的,其基本特点是强调文本类型的组织原则对创作和批评的控制作用。赛克斯的学生 D.雷克特(David Richter)则聚焦思想情节类(novel of thought)作品,考察这类作品的历时变化,从作家创作的修辞目的出发,考察不同修辞目的如何与作品的形式共同作用,为读者带来完整的"结束感"(completedness)。

雷克特认为,在思想情节类小说中,无论行动经验还是人物刻画都不是目的,它们存在的价值是"让读者意识到外在于文学创造的世界"。这类作品的核心在于我们对真实世界的观念,而不在于我们对虚构人物的态度和我们对这些人物命运的期待和愿望[②]。在这个总体原则下,雷克特探讨了从 18 世纪到 20 世纪一些著名的思想小说,包括约翰逊的《拉塞勒斯》(*Rasselas*)、伏尔泰的《老实人》(*Candide*)、戈尔丁的《蝇王》(*Lord of the Flies*)、加缪的《局外人》(*The Stranger*)、品钦的《V》和海勒的《第二十二条军规》(*Catch-22*)。分析这些小说不同的修辞目的如何成功(或不成功)地决定了小说的结尾。

---

① Sheldon Sacks, Fiction and the Shape of Belief, Berkeley: University of California Press, 1964, p.271.

② David H.Richter, Fable's End: Completeness and Closure in Rhetorical Fiction, Chicago & London: The University of Chicago Press, 1974, p.19.

雷克特认为，约翰逊小说的主要目的在于证明人间没有真正的幸福，所以，主人公尝试完所有可能带来幸福的手段，并以其“选择放弃”作为结尾是非常有力的；伏尔泰小说目的在于揭露世界上各种邪恶，所以当小说给读者一种印象——似乎所有邪恶都被穷尽后——结尾，小说给读者的完整感是非常有效的。雷克特指出，虽然这两部小说具有完整的“结尾”形式，但是“对读者的知识和情感并没有太多要求……而现代寓言则在主题结构中结合了小说的情感力度”[①]。例如，戈尔丁小说的修辞意图是表现人性之恶，任何再好的制度也无法改变。因此，小说深入刻画了某些人物（如 Ralph 和 Simon）的内心世界，让他们有很强的逼真感，但这样做并非要证明这些人物命运的悲剧性，而是要通过这些人物的情感内涵让读者感受他们命运的性质。这种小说能否产生完整感取决于这种“逼真”的情感经验能否彻底转化为它们所代表的“性质”。所以，在《蝇王》的最后，一群英国水手闯入叙事中来，并点出整个叙事的意义看似无厘头，实际上却完成了对整个寓言意义的升华，同时也为整个寓言画上了圆满的句号。再如，加缪和海勒叙事的主题都在于证明存在的荒谬，需要读者对人物的命运产生同情，所以两者都使用了人物视角以透视人物内心世界，从而增加了人物的“模仿”性；但两者对荒谬的认识也有不同之处：海勒认为荒谬来自人们的观念和机制，加缪则从哲学的角度认为人类存在普遍都是荒谬的。所以，前者的结局是人物从荒谬之地出逃到一个更高级、更文明的乌托邦，而后者则以人物无处可逃，面对死刑感慨人生荒诞而结尾。这两个叙事的结局都带给读者较完整的“结束感”。

克莱恩提出将情节概念从单纯的行动拓展到性格和思想，将情节置于叙事研究的中心地位，并提出叙事批评应以了解叙事的情节类型为基础。赛克斯紧随其后，集中探讨了在小说（novel 或者 represented action）这一叙事类型中作家伦理信仰的表达手段，提出不同叙事类型有不同的组织原则。雷克特则将目光转向“思想情节”（或寓言）叙事，探讨这一类别的组织原则和作家的修辞意图如何共同作用以确定叙事的结尾。可以看出，这三位文论家的共同点是承认叙事类型之间有比较清晰的界限，同时承认每个叙事类型具有各自不同却又清晰可辨的组织逻辑。作家选择了某种叙事类型，就必须遵循该类型的叙事逻辑，读者也应该按照这个逻辑去还原作家的叙事意图。不可否认，克莱恩扩大情节概念的内涵，的确有助于更

---

① David H.Richter, Fable's End: Completeness and Closure in Rhetorical Fiction, Chicago & London: The University of Chicago Press, 1974, p.60.

好地解释多样化的叙事方式,赛克斯和雷克特的研究也让我们看清楚了不同叙事类型的组织方式,但是我们必须看到,他们的理论过于强调叙事类型对作家创作和阅读效果的"统一"作用[①]。或许是受到当时处于主流地位的形式主义批评模式的影响,他们把作家在叙事中信仰的表达,以及叙事对读者产生的效果都归因于叙事类型,完全没有考虑文本外因素,因而不能很好地解释叙事(尤其是小说)与读者之间的多层次交流关系。此外,他们的研究中还存在一种将作者叙事目的与作品类型等同起来的倾向,似乎单靠作品类型就可以确定作者的总体叙事目的及其采用的叙事技巧(如克莱恩、赛克斯和雷克特都强调小说类作品的模仿特征,认为小说的其他所有因素都应该为作品的"逼真感"服务),导致这个模式在考察作者复杂的叙事技巧以及读者的多重反应时缺乏灵活性。芝加哥学派第二代主将W.布思恰恰克服了这个弊端,将叙事看成作者利用文本这一媒介与读者进行的交流行为,聚焦于多种叙事技巧(包括作品类型的选择)与叙事(期待)产生的效果之间的关系。就虚构小说而言,布思相当于在芝加哥学派中完成了一次研究重心的转向:从研究小说"逼真"的修辞诗学转向研究小说中的修辞交流关系[②]。

W.布思及其《小说修辞学》[③]

如前所述,芝加哥学派第一代学者(及其追随者)致力于建立叙事类型及其组

---

① James Phelan 在其新著中对第一代修辞叙事理论家的这一倾向进行了质疑,见 James Phelan, Experiencing Fiction, Columbus: Ohio State University Press, 2007。

② John R.Baker, From Imitation to Rhetoric: The Chicago Critics, Wayne C.Booth, and Tom Jones, Novel: A Forum on Fiction, 6, 1973, pp.197-217.

③ 布思已于2005年去世。笔者在阅读布思的大量著作和文章的时候,充分领略到了布思作品的博大精深。近四百页的《小说修辞学》共引用小说一百多部,1983年第二版的文献多达四百多篇(部)。布思倡导多元主义(Pluralism),认为从修辞的角度研究叙事只是叙事研究方法中的一种,小说没有统一的评价标准,读者可从多种角度阅读小说;布思强调兼收并蓄,不断丰富、补充甚至修正自己的观点。笔者所读到的布思的每一本书,每一篇论文不仅结论鲜明,例证丰富,而且往往都结合了布思自己的教学和研究经验,读起来全然没有一般学术论文的枯燥,似乎随口道来,却十分贴切,又尽显幽默。笔者在对布思主要观点进行评述的时候,深知这些评述可能仅是挂一漏万,可能没有切中要害,甚至可能是错误的。好在目前国内对布思的研究很多,读者可以对照阅读。当然,如果读者发现本节内容有可取之处,笔者愿意将它们归因于布思的学生、俄亥俄州立大学英语系的詹姆斯·费伦教授。2006年至2008年笔者在俄亥俄州立大学访学期间,有幸聆听了费伦教授的叙事理论课,从中得到了无穷的启发。

织原则的诗学，他们认为，艺术作品及其效果是“统一”的，由这个统一的艺术目的决定叙事细节的安排是否有效。W.布思的代表作之一《小说修辞学》（*The Rhetoric of Fiction*）仍然将小说看做“统一的艺术作品”，但他的研究重点不是在作为“模仿”的小说中，细节如何为“模仿”这一组织原则服务，而是将小说看成作者与读者的交流活动，研究在这一交流活动中，作者的叙事技巧如何实现其对读者的“统一”修辞意图。《小说修辞学》不仅提出了至今仍在广泛使用的叙事学术语（如隐含作者），更开辟了一条叙事研究的新路径，堪称修辞叙事学的奠基之作。本节重点探讨《小说修辞学》的主要观点及概念，并分析其中的某些争议之处。

从模仿的修辞到交流的修辞

布思的研究对象是非说教类小说（non-didactic fiction），也就是克莱恩定义的“行动情节”或赛克斯定义的“再现的行动”（represented action）叙事类型。按照克莱恩和赛克斯的情节诗学观，这类小说的主要修辞目的是再现行动，注重再现中的“逼真性”和“可然律”，让读者沉浸在“模仿”的行动中，真切地感受人物境遇，关心人物命运起落，作品的其他细节都必须为这个“模仿”目的服务。如果某些细节无助于（或者有碍于）读者产生“真实感”，这些细节就是不恰当的。与此相对照，布思将非说教类小说看成“与读者交流的艺术”。他研究的是这类小说（包括史诗、长篇小说及短篇小说）的“技巧”，也就是“当作家有意识或无意识地将其虚构世界强加给读者时可以使用的修辞资源”[①]。在《小说修辞学》的第一部分，布思对当时流行的一些小说批评原则提出了批判，比如，好小说应该“展示”（show），而不应该“讲述”（tell），“好小说必须是现实主义的（realistic）”，“所有作家应该是客观的”，“真正的艺术无视读者”，“读者应该是客观的”等。布思认为，只要符合作者的修辞意图，并能使读者更好地获取作者传达的意图，无论作者采取“展示”还是“讲述”，“客观”还是“主观”的叙事方式都无可指责。接着，布思讨论了一些常见的叙述类型以及作家在小说中表达自己声音的途径（如直接评论，采取各种叙述代言人等）。在第三部分对“非个人化叙述”（impersonal narration）的讨论中，布思指出读者在阅读这类作品时和作者在不可靠叙事者的背后“秘密交流”并“合作共谋”的乐趣，但同时指出这类作品可能为读者的道德取向带来问题，“非个人化叙述经常

---

① Wayne C. Booth, The Rhetoric of Fiction, Chicago: University of Chicago Press, 1961, foreword.

带来道德困难,使我们不能将技巧和道德问题截然分开”[1]。

可以看到,布思的研究思路与克莱恩相比有明显差异:克莱恩从叙事类型的要求出发考察细节技巧,布思则从作者在试图说服读者接受其虚构世界这一过程中的叙述目的出发考察细节技巧;克莱恩预先假定了统一的文本原则,然后看作品的细节安排是否符合这些原则,布思则预先假定了统一的作者意图,然后看文本技巧是否有效地实现了这些意图;克莱恩以文本类型组织原则为核心,用它来统一所有文本细节,布思则以作者修辞意图为核心,用它来统一所有文本技巧。毫无疑问,就阐释力而言,克莱恩的“模仿统一”原则比不上布思的“修辞意图统一”原则,因为后者除了“模仿”之外,还可以包括主题或思想等修辞意图,主题或思想的统一也可以用来解释文本的连贯性。换句话说,布思的小说修辞学等于扩大了克莱恩(及整个早期芝加哥学派)的“艺术统一”的内涵。比如在分析菲尔丁《汤姆·琼斯》中的叙事者评论时,克莱恩首先认定,《汤姆·琼斯》是“行动类”作品,应该遵循“模仿”原则,所以他认为这些评论破坏了作品的“逼真性”,因而《汤姆·琼斯》不是“完美的作品”[2],布思则认为这些评论构成了主人公汤姆故事的“次情节”,读者在阅读汤姆故事的时候,也体验了这位叙事者的“生命”;虽然他的存在并没有给汤姆的故事造成任何影响,但作者却可以通过调节汤姆和这位叙事者的“规范”(norms)之间的距离使读者获得喜剧效果,同时保持对汤姆的同情[3]。很明显,布思在这里放弃了“唯模仿统一”标准,强调了读者和叙事者在思想方面交流的统一[4]。

以上分析表明,布思的《小说修辞学》主要研究的不是小说形式,不是小说情节、人物或思想的分类,而是研究小说产生的效果,制造这些效果的叙事手段,以及作者对叙述目的的控制等。也就是说,《小说修辞学》的目标不是建立诗学体系,

---

① Wayne C.Booth, The Rhetoric of Fiction, Chicago: University of Chicago Press, 1961, pp. 304-378.

② Ronald S.Crane, The Concept of Plot and the Plot of Tom Jones, in R.S.Crane, Critics and Criticism: Ancient and Modern, Chicago: University of Chicago Press, 1952, p.638.

③ Wayne C.Booth, The Rhetoric of Fiction, Chicago: University of Chicago Press, 1961, pp.7-216.

④ 詹姆斯·费伦在其 *Reading People, Reading Plots*(1989)及 *Narrative as Rhetoric*(1996)中反复提到“叙事进程”概念,认为叙事进程可产生于故事层面的不稳定性(instabilities)和话语层面的张力(tension)。这一区分和布思此处的讨论非常接近。详见本章下文关于詹姆斯·费伦的讨论。

而是对具体叙事作品进行修辞分析。在1968年发表的一篇重新阐述《小说修辞学》基本立场的文章中[①]，布思首先将自己的修辞研究方法与其他批评方法（如新批评、作家表现论、社会历史表现论、道德哲学批评等）区别开来，他认为这些方法分别研究了作品的不同层面，是可以多元共存的，完全没有必要采取"非此即彼"的态度。然后布思又将自己同芝加哥学派其他成员的研究区别开来，认为他的修辞方法既适用于"有明确修辞意图的作品"，也适用于"模仿类作品"，同时认为作品情节类型划分无助于修辞分析，因为"对任何作品中的成分做任何分析，都必须考虑那一作品及其目的之特殊性"。但布思认为可以研究"意象的修辞"或"情节的修辞"，也就是研究叙事中不同类别"意象"或"情节"的修辞差异，从而进入"小说修辞诗学"领域[②]。

布思在《小说修辞学》中反复提到作者通过文本与读者的交流这一观点，但我们必须看到，布思强调了这种"交流"的两个特征：① 以作者为主导，（在成功的阅读中）读者只能通过识别作者选用的修辞技巧来与作者达成一致。比如布思在论述"作者沉默"时认为，即使在这类小说中，"作者的声音仍然是主导的"，只不过作者不公开评论而选择其他叙事手段来表达声音而已；② 排除"真实读者"，主要考察隐含作者创造出来并接受其规范的"隐含读者"与隐含作者的交流。这两个特征决定了布思所谓的交流只能发生在"文本内"，不能考虑文本外真实读者的规范如何与文本交流[③]，也就是说，布思的"交流"实

---

① Wayne C. Booth, The Rhetoric of Fiction and the Poetics of Fiction, Novel: A Forum on Fiction, 1, 1968, pp.105-117.

② 布思的这一观点为后来的一些修辞叙事批评家所证明，如从修辞的角度拉比诺维奇（Rhabinowitz）对读者的分类，费伦对人物、情节和读者判断的分类研究等。但无论是拉比诺维奇还是费伦，他们的研究方法都属于"半诗学半阐释"性质，这是由其总体上的"修辞方法"所决定的。值得注意的是，在《小说修辞学》（第二版，1983年）的"后记"中，布思修正了自己的观点，认为研究小说的类别不仅是小说诗学的任务，对小说修辞也很重要。见 Wayne C. Booth, The Rhetoric of Fiction, Chicago: University of Chicago Press, 1983, p.434。

③ 在《小说修辞学》155页，布思论证道，在任何阅读体验中都有"作者、叙述者、其他人物和读者之间的潜在对话，这四者在价值、道德、知识、美学，甚至身体方面可以完全认同，也可以完全相反（口吃的读者与我对 H.C.Earwicker 的口吃会做出同样的反应吗？当然不会！）"。从他顺手举出的例子看，他说的是"实际读者"，而不是"隐含读者"。但布思在《小说修辞学》中着力论证的是（隐含）读者建立在文本技巧基础上的反应，恰恰忽略了真实读者的阅读立场与阐释之间的关系。

际上是作者"独白"的[①]。值得注意的是,20 世纪 80 年代后,受苏联文论家巴赫金(M.Bakhtin)"对话"理论的影响,布思也开始关注社会历史等外部因素如何影响(真实)读者对文本的评价和接受。在 1982 年的一篇文章中[②],布思站在女性主义的角度,发现法国作家拉伯雷(Rabelais)的小说里虽然有各种对话,但没有女性视角参与的对话。从这个结论出发,布思主要分析了以下几个问题:① 意识形态批评应该怎样进行?② 为什么拉伯雷小说中没有女性视角参与对话,而巴赫金对拉伯雷小说的对话分析也没有注意到这一点?③ 发现这一点有什么意义?④ 发现这一点对我们评价拉伯雷小说(乃至所有经典作品)的成就有什么影响?由此可见,布思在这篇文章重点讨论的是"阐释自由"的限度。首先,对文本的意识形态分析应该建立在整体形式上,而不是断章取义,诸如"谁在发言?什么场合?什么语调?我们有何情感反应?"[③]等修辞问题对确定作品意识形态内涵至关重要。其次,虽然隐含作者规范并没有涉及女性主义,但我们完全可以用真实作者的意识形态视角发现文本中女性主义视角的缺席。最后,发现拉伯雷作品中女性主义视角的缺席并不妨碍拉伯雷经典作家的地位,也就是说,我们不能因为某一(意识形态)缺陷就否定作品的全部价值。可以看到,布思这里没有局限于文本内作者与读者(围绕修辞技巧进行)的交流,而是在坚持《小说修辞学》的基本观点的前提下(如修辞阅读,关注总体形式等),将视野拓展到了真实读者的意识形态与文本形式的相互作用,以及真实读者的阅读伦理等层面[④]。

《小说修辞学》第十三章"非个人化叙述的道德问题"给布思带来了很多非议。

---

① 有论者将巴赫金与布思的区别界定为:巴赫金的"对话"理论适用于处理类似陀思妥耶夫斯基(Dostoyevsky)的"复调小说",而布思的修辞理论适用于"独白"小说。见 Don H. Bialostosky, Booth's Rhetoric, Bakhtin's Dialogics and the Future of Novel Criticism, Novel: A Forum on Fiction, 18, 1985, pp.209-216。其实,无论布思的修辞理论用于分析何类小说,都会使用作者主导模式,两者的区别在于方法论,而非适用性。

② Wayne C.Booth, Freedom of Interpretation: Bakhtin and the Challenge of Feminist Criticism, Critical Inquiry, 9, 1982, pp.45-76.

③ 布思虽然极力赞同"复数主义",但他并不认为阐释可以"无限度"。在《批评理解》一书中,布思认为批评结论的好坏由批评模式内标准(如结论是否连贯、结论与论据是否相符、结论是否对细节有覆盖力决定)以及更普遍的价值标准(如是否公正、是否有活力、是否有理解力)决定。见 Wayne Booth, Critical Understanding: The Powers and Limits of Pluralism, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1979。

④ 布思在 1988 年出版的《我们的伴侣:小说伦理学》(*The Company We Keep: An Ethics of Fiction*)中,不仅关注叙事作品对读者的伦理影响,而且关注读者阅读作品的伦理责任。

首先，有论者认为，布思有将小说的修辞等同于说教（didactic）的修辞的倾向。比如在非个人化叙述中，布思认为读者和作者在"道德层面"上的合作共谋是"所有阅读体验中最令人惬意的"，分享作者的一个典故或者理解作者的一个双关语自然是阅读中的乐趣，但是"在成熟的道德判断上"和作者合作才是"远令人更为激动的事情"。就作家写作而言，他明确指出，"作家不应过分关心其叙事者是否真实可信，而应多关心他在作品中**创造的自我形象**，也就是隐含作者，是否被他那些聪明而敏锐的读者所喜欢。"[①] 布思如此强调作者和读者在道德方面的交流，因为他相信，"当人类创造艺术作品的时候，他们所创造的形式永远都不能与人类意义（包括道德判断）相分离，因为人类任何行动都有明确的意义。"因此，作家创造小说绝不仅在于提供模仿的乐趣，最主要的是采用合适的技巧"使读者获得一种新的感知和体验"。在他令人信服地批判关于小说理论的种种信条（尤其是关于"模仿逼真"的小说理论）的过程中，他悄悄地置换了研究内容，将《小说修辞学》"前言"中规定的研究内容，即"非说教类小说里的修辞"置换成为"非说教类小说里的说教"[②]。我们认为，虽然布思的确十分重视作者在"思想及道德"方面对读者的影响，但《小说修辞学》并非一本"说教"著作。也许了解布思对"修辞"的定义有助于我们理解《小说修辞学》的性质。布思使用的"修辞"包括两层含义，一是指"修辞手段"，尤其指隐含作者表达自己声音的手段，二是指"修辞意图"，或文本意图。《小说修辞学》的性质是研究作者如何使用修辞手段来实现自己的修辞意图，以及读者如何通过这些手段发现这些修辞意图（虽然布思的研究重点是前者）。作者的修辞意图中当然包括思想、道德、情感等。至于布思为什么特别重视这些修辞意图的传达，一方面有作者个人兴趣的原因，另一方面也不妨考虑《小说修辞学》成书时的历史背景。20世纪五六十年代，美国文学批评界盛行的是形式批评，将文学看成"自为"的纯艺术作品，禁止讨论作者、思想道德等外部问题。而《小说修辞学》的主要任务就是挑战这种批评模式（包括一些批评成规），因此布思重视作品在道德思想方面的传达和影响就不足为怪了。

布思认为，非个人化叙述可能引起作者在道德规范问题上"模棱两可"，从而引起作者与读者交流的失败。有论者从布思这个观点出发，指责布思的道德保守

---

① Wayne C.Booth, The Rhetoric of Fiction, Chicago: University of Chicago Press, 1961, p. 395.

② John Ross Baker, From Imitation to Rhetoric: The Chicago Critics, Wayne C.Booth, and Tom Jones, Novel: A Forum on Fiction, 6, 1973, pp.197-217.

立场,认为布思喜欢道德明晰的作品,而反对“模棱两可”和“反讽式”的作品[①]。我们认为,这可能是对布思的一个误读。首先,《小说修辞学》中,布思的一个主要观点就是反对规定性的写作条规,他坚持认为修辞手段的应用必须以修辞意图为准,而不以任何先在的条规为准。布思不大可能自相矛盾,为作品的“道德”修辞制定一个普遍的标准;其次,布思在《小说修辞学》中的确没有规定小说“应该”传达什么道德内容,而是要求作者“**在特定场合下**尽可能实现他希望传达的世界”[②],也就是说,作者应该根据不同情况选择适当的修辞来实现自己的目的。最后,布思曾经在多种场合下表示了对“模棱两可”和“反讽式”作品的偏爱,认为这种作品增加了读者的处理难度,所以往往能给读者带来最大的阅读快感[③]。如果说布思需要定义“好的”道德修辞,他的标准可能不是“明晰”,而是作者的道德修辞“目的”与需要传达的道德“内容”之间的平衡[④]。

隐含作者:“第二自我”还是“文本规范”?

“隐含作者”是布思小说修辞理论中一个至关重要的概念,也是布思对叙事学理论最为重要的贡献之一。在布思之前,一般都将某个具体文本的作者等同于真实作者本身,用“真实作者”为参照来讨论该文本作者是否“真诚”或是否“严肃”。布思则认为,作者写作的时候,会创造一个有别于真实“自我”的隐含形象,也就是“第二自我”,他将作者的这个“自我”称为“隐含作者”,并以之与真实作者相区别[⑤]。

布思在讨论“隐含作者”本质的时候,提出了两种颇为矛盾的观点:“隐含作者”既是真实作者“第二自我”在作品创造中的主体,又是文本“总体形式”表达出来的意义及道德情感内涵。首先,他认为隐含作者是作者的“第二自我”,是作家创造出来的他自己的“隐含的替身”[⑥]。作品是隐含作者主动“选择”和“评价”的

---

① Donald Pizer, Review of The Rhetoric of Fiction, College English, 28, 1967, pp.470-475.

② Wayne C.Booth, The Rhetoric of Fiction, Chicago: University of Chicago Press, 1961, p.388.

③ Wayne C. Booth, The Company We Keep: An Ethics of Fiction, Berkeley: University of California Press, 1988, p.87.

④ Wayne C.Booth, The Rhetorical Stance, College Composition and Communication, 14, 1963, pp.139-145.

⑤ Wayne C.Booth, The Rhetoric of Fiction, Chicago: University of Chicago Press, 1961, pp.70-71.

⑥ [美]W.C.布思《小说修辞学》,华明、胡晓苏、周宪译,北京大学出版社 1987 年版,第 80 页。

结果,而不是“自为的存在”;隐含作者“有意识或者无意识地选择了我们读到的文字”,读者则通过这些“选择”推断出真实作者在作品中创造出来的、存在于作品中的理想化形象。但布思接着又说:

> 我们对隐含作者的感受,不仅包括所有人物的每一点行动和受难中可以推断出来的意义,而且还包括它们的道德和情感内容。简言之,它包括对一部完成的艺术整体的直觉理解;这个隐含作者信奉的主要价值,不论他的创造者在真实生活中属于何种党派,都是由全部形式表达的一切。①

可以看到,布思前面谈到的作为真实作者“第二自我”的隐含作者在这里又失去了主体(或人性)地位,成了“形式表达的一切”。这样,隐含作者就既是文本的创造者,但其本身又是读者从他(或它)创造的文本中“推断”出来的,是“艺术整体”或“整体形式”的规范(norms)。读者为了完全理解作品,必须理解这些规范,也就是说,读者需要知道“在价值世界中,作者希望他站在什么地方”。于是,作家创作的时候,既创造了作品,也创造了自己的“第二自我”,还创造了他的读者,只有当这个“第二自我”、作者和读者“取得完全一致”的时候,最成功的阅读才会产生。换句话说,当作者、隐含作者和读者三位一体时,读者对作品的阅读才最为成功。总之,隐含作者这一概念兼具“创造文本的作者”和“隐含在文本中并由读者理解的规范”两个特征。在“最成功的”阅读中,这两个概念是统一的。

“作者”对布思的小说修辞理论无疑非常重要,因为这个理论建立在作者与读者交流的基础上。布思的理论需要一个具有主动选择能力的“作者”,他通过选择使用某些“技巧”引起读者特定的反应。但是《小说修辞学》发表于20世纪60年代,正是“新批评”盛行于美国文评界的时候。“新批评”的主要方法就是仅考虑文本自身的逻辑,反对将作者意图和读者意图等外部因素带入文学阐释中。布思创造“隐含作者”可谓一举两得:一方面强调其修辞主体性质,另一方面又将其界定为“文本规范”②,从而在避免“作者意图”陷阱的同时又可以谈论作者与读者的交流。比如,隐含作者可以创造出不可靠叙事者,让他/她与隐含作者的规范之间形

---

① [美]W.C.布思《小说修辞学》,华明、胡晓苏、周宪译,北京大学出版社1987年版,第83页。

② 还应该注意到,布思在讨论隐含作者“规范”时,重点讨论了隐含作者的伦理思想规范。

成距离(distance),读者则和隐含作者一起对该不可靠叙事者进行评价。当然,我们应该看到,这里的"读者"仅指"隐含读者"(或理想读者,即隐含作者创造的读者),这里的交流也仅指隐含作者和隐含读者之间的交流。与布思相对照,克莱恩及第一代芝加哥学派则不需要"隐含作者"这个概念。在他们的模式中最为重要的是情节类型,而不是隐含作者"规范",因为情节类型及其组织原则就足以确定叙事的"规范"并决定对读者的影响。

引人注目的是,布思后来的主要叙事学家如肯楠(Kenan)、查特曼(Chatman)、普林斯(Prince)等在讨论隐含读者的时候,都将隐含作者看成是文本内的东西,完全切断了隐含作者与真实作者的联系。如在查特曼以下叙事交流的图式中:

文本

真实作者 ⟶ 隐含作者 ⟶(叙述者)⟶(受述者)⟶ 隐含读者 ⟶ 真实读者

真实作者和真实读者处于文本外的两极,文本内的因素包括隐含作者、叙述者、受述者及隐含读者。肯楠也持同样的观点,将隐含作者视为读者从文本中推断和组合出来的建构物(construct),是一套隐含的规范(norms),而不具备人的主体性[①]。

20 世纪 90 年代以来,西方学界重新关注作品产生和消费的社会历史语境,不仅强调读者在文学阐释过程中的重要作用,也不再一味排斥对真实作者的研究。在此语境下,学界对本来就有些模棱两可的"隐含作者"这一概念进行重新审视实属必然:如果将隐含作者视为真实作者的第二自我,那就应该从真实作者出发研究其在具体文本中的立场,此时我们不妨直接使用真实作者,而无须使用"隐含作者"这一概念;如果隐含作者只是读者从文本中推导出来的规范,此时我们可以使用"文本意图"(text intent)或"结构整体"(structural whole)[②]。因此,含义模糊的"隐含作者"这一概念的确似乎没有太多用武之地了。

---

① 见 S. Rimmon-Kenan, Narrative Fiction: Contemporary Poetics, London and New York: Routledge, 1983, p.88。当然,肯楠与查特曼也有区别。查特曼从叙事修辞的角度出发,认为交流图式中隐含作者和隐含读者是必不可少的,而叙事者和受述者可有可无。肯楠旨在建构叙事诗学,更关注文本本身的特征,所以认为叙事者和受述者是必不可少的,而隐含作者和隐含读者仅仅是读者的建构,因此不是文本的本质要素。詹姆斯·费伦则不仅承认隐含作者的存在,更强调隐含作者与真实作者的联系,认为隐含作者是处于文本之外的文本建构者,是真实作者的"规范化形象"(streamlined version)。详见本章对费伦的论述。

② "文本意图"是查特曼的术语,"结构整体"是那宁(Nunning)的术语,与布思的"艺术整体"含义基本相同。

布思对隐含作者的规范（或文本意图）到底由谁来确定这一问题同样语焉不详：既是真实作者的主动选择，也是读者通过这些选择而做出的推断。肯楠虽然指出这些规范难以确定，但在实际讨论中她又仅通过文本分析来确定隐含作者的规范。由于接受理论和解构主义的影响，那宁（Nunning）等一些理论家认为文本结构本身是不稳定的，因此仅从文本结构来分析隐含作者的规范是不够的，还应该结合（真实）读者的认知[①]。也就是说，隐含作者的规范是文本结构和读者认知综合作用的结果。

我们认为，隐含作者这一概念是必要的。首先，真实作者确实会在具体作品中塑造出一个不同于自己的形象（如有的女性作家会塑造一个男性"第二自我"），使用隐含读者有助于将具体作品的规范与有血有肉的作者区分开来；其次，使用隐含作者概念可以帮助我们防止在文学批评中回到一味追溯作者生平的老路上去，促使我们对文本结构进行更细致的考察。对于隐含作者的规范，詹姆斯·费伦提出应根据不同研究目的综合多种因素，包括文本结构在规约的作用下产生的文本意图（文本因素），真实作者的历史背景（作者因素）以及真实读者的认知框架（读者因素），在三者之间的循环往复关系中寻找隐含作者的规范[②]。

不可靠叙述：隐含作者规范还是真实读者规范？

"不可靠叙事者"是布思对当代叙事学的另一重大贡献。在对叙述类型进行分类时，布思指出隐含作者、叙述者、作品人物以及读者之间可能存在种种距离，包括时间和空间、社会阶层、语言和服饰习俗等，但布思特别强调并详细论述的是存在于隐含作者、叙述者、作品人物以及读者"个人信念和品质"之间的距离。在布思看来，"时间和空间、社会阶层、语言和服饰习俗"等方面的距离仅让我们意识到"我们正在阅读艺术作品"，也就是说，这种距离的作用是让作品和读者之间产生"间离"效果，而"个人信念和品质"方面的距离才与作者和读者的修辞交流有关[③]。他提出了五个层次的距离，即：叙事者与隐含作者的距离；叙事者与其讲述的人物

① Ansgar F. Nunning, Reconceptualizing Unreliable Narration: Synthesizing Cognitive and Rhetorical Approaches, in A Companion to Narrative Theory, James Phelan and Peter J. Rabinowitz, Blackwell Publishing, 2005.

② James Phelan, Living to Tell about It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration, Ithaca and London: Cornell University Press, 2005, pp.39-49.

③ Wayne C. Booth, The Rhetoric of Fiction, Chicago: University of Chicago Press, 1961, pp. 6-155.

的距离;叙事者与读者自己规范的距离;隐含作者与读者的距离;隐含作者与其他人物的距离。不难发现,布思提出的这五种距离中,仅有“叙事者与读者自己规范的距离”涉及“真实读者”与作品之间的距离(布思细分了身体、情感和道德等三类距离),其他均涉及“隐含读者”与叙事者、人物之间的距离[①]。我们认为,正是这种文本与文本外读者规范形成的距离让(真实)读者与艺术作品之间产生“间离”感,而布思重点讨论的是文本内各成分之间在“信念和品质”方面的修辞距离,尤其是叙事者与隐含作者(或隐含读者)之间存在的距离,他在此基础上提出了著名的“不可靠叙述”:

> 对于实际批评来说,这几类距离中最重要的或许要算这样一种距离,即难免有误或不可信(靠)的叙述者之间的距离。[②] ……当叙述者为作品的思想规范(亦即隐含作者的思想规范)辩护或接近这一准则行动时,我把这样的叙述者称之为可信(靠)的,反之,我称之为不可信(靠)的。[③]

在这里,布思很明确地将“不可靠叙事者”定义为“与隐含作者思想规范”相抵牾的叙事者,由于在布思的模式中,作品、隐含作者和隐含读者共享同一套规范,因此,我们也可以说“不可靠叙事者”与隐含读者的规范相抵牾。换言之,布思将“不可靠叙事者”的判定标准严格地限制在文本范围以内,并不考虑文本外“真实读者”的规范。

“不可靠叙述”概念一经提出,立刻成为小说批评中的经典概念,被叙事学普遍接受和发挥,同时也经历了定义的转换。查特曼在讨论“现身和隐身的叙事者”时认为,在不可靠叙述中,叙述者的讲述与隐含读者对故事真实意图的推测之间发

---

① 必须注意的是,在布思的修辞模式中,隐含作者和隐含读者共享同一套“规范”。

② 此处的原文为:For practical criticism probably the most important of these kinds of distance is that between the fallible or unreliable narrator and the implied author who carries the reader with him in judging the narrator(The Rhetoric of Fiction, 158)。原译误以为布思此处所指的距离是“难免有误”(fallible)的叙事者与“不可信”(unreliable)的叙事者之间的距离。其实,布思此处指的是这两类叙事者与隐含作者之间的距离。所以这里应译为:对于实际批评而言,这几类距离中最重要的或许要算这样一种距离,即难免有误或不可靠的叙述者与携读者一起对叙事者进行判断的隐含作者之间的距离。

③ [美]W.C.布思《小说修辞学》,华明译,北京大学出版社1990年版,第178页。

生矛盾[①]。从表面上看，查特曼在定义中使用的是“隐含读者”，似乎与布思的“隐含作者”完全不同，但两者其实并无差异，因为查特曼的叙事交流模式和布思一样，隐含读者和隐含作者是一个层面上的概念，它们之间没有任何距离：隐含读者完全接受隐含作者的规范。在查特曼看来，在不可靠叙述中，隐含读者窥见了其“对故事的合理重构与叙事者的讲述之间的差异”，而在布思的定义中，隐含作者正是从对故事的合理重构而来。换句话说，查特曼此处对不可靠叙述的定义仍然属于经典立场（因为该定义并未考虑真实读者），是对布思定义的一种继承。雷曼·肯楠在定义叙述可靠性时则刻意回避了隐含作者这一概念：

> 可靠叙事者就是读者假定（supposed）相信叙述者对故事的讲述和评论是对虚构真实的权威叙述，相反，不可靠叙事者是读者有理由怀疑该叙事者对故事的描写和评论[②]。

值得注意的是，肯楠这儿没有使用隐含读者这一概念，而是直接使用了“读者”（the reader）。在布思和查特曼的讨论中，判断隐含作者（或隐含读者）与叙事者之间是否一致似乎不成疑问，而肯楠则提出了这个关键问题：读者如何知道他应该相信还是不相信叙事者的叙述？肯楠采用经典叙事学的分类方法，列举了一些常见的“不可靠叙事者”的文本标志：叙事者知识有限（narrator's limited knowledge）；带有个人感情色彩（personal involvement）；有问题的价值体系（problematic value-scheme）等。

虽然肯楠在“不可靠叙事”的定义中使用了“读者”这一指代宽泛而模糊的概念，但她在接下来的实际讨论中仍然使用“隐含作者”作为不可靠叙事判断的标准。她提出，“叙述者的道德价值观如果与作品隐含作者不相吻合，将被视为有问题（questionable）”，而且，如果隐含作者和叙事者的价值是一致的，那么不管（真实）读者如何可能反对他的观点，该叙事者仍将被视为可靠叙事者。不难看出，肯楠这里仍然排除了（真实）读者，其论述和布思是完全一致的。肯楠对不可靠叙事研究的贡献乃在于她正确地认识到隐含作者的规范难以确定。读者只能接触到文本，而该文本已经通过了叙事者的过滤，所以要确定叙述背后的所谓“真实”（或

---

① S.Chatman, Story and Discourse, Ithaca and London: Cornell University Press, 1978, p.233.

② S. Rimmon-Kenan, Narrative Fiction: Contemporary Poetics, London and New York: Routledge, 1983, p.100.

“事实”)是不容易的,因此,欲确定某叙事者可靠还是不可靠也就变得相当困难。可以看到,肯楠研究的主要目的并非揭示作者、文本和读者之间的修辞交流关系,她关心的焦点主要集中于不可靠叙事者的分类,不可靠叙事者的文本标志以及不同类型叙事者的可靠程度等问题上。

G.普林斯在其《叙述学词典》(*A Dictionary of Narratology*)中给“不可靠叙事者”的定义是:

> **不可靠叙事者**:指其思想规范和行为与隐含作者的规范不相符合的叙事者;或指其价值观(品味、判断、道德观)与隐含作者不相符合的叙事者;也指可靠性被其叙述中的各种特征所破坏的叙事者[①]。

该定义相当于区分了三类不同的不可靠叙事者,前两类以隐含作者为参照,分别指在思想和行为规范以及价值观与隐含作者不同的叙事者,后一类则指有不可靠文本特征的叙事者(比如自相矛盾的叙事等)。该定义明显综合了布思和肯楠的定义(前两类是布思讨论的重点,后一类是肯楠讨论的重点)。在另一本专著中,普林斯这样讨论“不可靠叙事者”:

> 叙事者可以是可靠的或不可靠的;换句话说,**就叙事本身而言**,他的叙述(或部分叙述)可能是值得信任的,也可能是不值得信任的。阅读 *La Chute* 的时候,我们逐渐看到 Jean-Baptiste Clamence 是不可靠的:他被公认在说谎;他不断地、彻头彻尾地自相矛盾,他说的每一句话几乎都明显不能信以为真。相反,在 *Le Pere Goriot* 中,我们没有理由去怀疑叙事者之叙述和判断的可靠性(**就虚构世界而言**)。值得一提的是,作为读者的“我”不一定与可靠叙述者一致:不管叙事者被描写成多么诚实可信,“我”都可能认为他的价值观是令人讨厌的,或者他的结论是愚蠢的。相反,一个不可靠叙事者的态度却可能非常吸引“我”[②]。

---

① G.Prince, A Dictionary of Narratology, Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1987, p.101.

② G.Prince, Narratology: The Form and Function of Narrative, Berlin: Mouton Publishers, 1982, p.12.

该论述有两点值得注意：第一，正如引文中黑体字表明的那样，普林斯严格将叙事可靠性的讨论限制在叙事本身（或虚构世界本身），也就是说，叙事者可靠还是不可靠取决于文本本身，而不取决于文本外的实际读者；第二，有血有肉的读者（flesh-and-blood reader）对叙事者的情感反应不能作为判断叙事者可靠程度的标准（这一点和肯楠也是一致的）。

从以上讨论可以看到，查特曼、肯楠和普林斯遵照了布思对"不可靠叙述"的基本观点，代表了"不可靠叙述"的经典立场，其观点主要有：① 不可靠叙事者是指与隐含作者的规范不一致的叙事者；② 隐含作者规范从文本中有理有据地推断出来；③ 真实读者对叙事者的态度不成为其是否可靠的判断标准。虽然理论上，隐含作者规范是从文本中推导出来的，但实际上，经典叙事学家往往并不考虑这一"推导"过程，而是直接使用处于文本外的某些"生活规范"来判定叙事者是否可靠。比如，瑞根（Riggan）区分了四类不可靠叙事者，包括"流浪汉""疯子""智力低下者"和"小丑"，但正如作者指出的那样，在许多当代作品中，隐含作者的意图恰恰可能是让读者领会这些叙事者的困境和迷惑，在这样的叙事中，叙事者是可靠还是不可靠就变得非常复杂，因为从根本上讲，隐含作者和这些叙事者之间并没有距离，因而他们不是严格意义上的"不可靠叙事者"，将他们视为不可靠明显并不是依据文本中的隐含作者，而是依据生活中被规约决定为"正常"的某些规范[①]。

后经典叙事学对"不可靠叙述"的讨论至少可以归纳为以下四个方面：

（1）**区分"难免有误"（fallible）与"不可信"（untrustworthy）两类"不可靠"**，前者涉及叙事者在看待自己和所述世界方面出错，后者则涉及叙事者违背了隐含作者的总体规范[②]，两类不可靠叙事者对读者的影响是不相同的。

（2）与第（1）相联系，**区分不可靠叙事者与隐含作者产生距离的层面**。布思认为，不可靠叙事者与隐含作者主要在思想规范和价值观方面发生分歧，詹姆斯·费伦在布思的基础上，将不可靠叙述拓展为事件报道（reporting）、价值评价（evaluating）和信息读解（interpreting）三个维度，其中不可靠报道发生在人物、事实、事件轴上，不可靠评价则发生在伦理和价值评判轴上，不可靠读解发生在知识和感知轴上。"作者的读者"面对这些种类不同的不可靠叙述时，可能采取两种态

① W. Riggan, Picaros, Madmen, Naifs, and Clowns: The Unreliable First-person Narrator, Norman: University of Oklahoma Press, 1981, p.35.

② Greta Olson, Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators, Narrative, 11, 2003, pp.93-109.

度:或者完全抛弃叙述者的讲述,重构一个更为合理的事实,或者接受叙述者的讲述,但需要增加或减少一些内容。这样,将叙述者和(作者的)读者结合起来考察,费伦区分出了六类不可靠性:错报(misreporting)、错评(misevaluating)、错解(misinterpreting)、不完全报道(underreporting)、不完全评价(underevaluating)和不完全读解(underinterpreting)[①]。在2007年的一篇文章中,费伦还根据叙述效果,将不可靠叙述分为"亲近型不可靠"(binding unreliability)和"疏远型不可靠"(estranging unreliability),并区分了六类不同情况的"亲近型不可靠"。

(3) **考察不可靠叙事者在叙事进程中的动态变化。**虽然布思提到当代作家已经开始尝试使用"在叙述过程中特征不断发生变化"的不可靠叙述者[②],但他在《小说修辞学》中并没有深入研究这种叙述形式。詹姆斯·费伦以及其他一些当代叙事理论家则注意考察叙事者的不可靠类型及在叙事进程中的变化,如费伦对海明威《永别了,武器》的研究表明,其第一人称主人公叙事者在叙述过程中就经历了逐渐向隐含作者规范靠近的过程。

(4) **修改"不可靠叙述"的判定标准。**布思、查特曼、费伦等修辞叙事理论家都将"不可靠叙述"界定为叙述者与隐含作者规范的距离。逻辑上说,特定作品的隐含作者是唯一的,隐含作者创造出来的隐含读者也是唯一的,因此,特定作品叙事者的可靠性就是确定的。正如申丹指出的那样,隐含作者和隐含读者的交流情景只能是一种"理想的"交际情景:隐含作者创造出不可靠叙事者,隐含读者(或作者的读者)发现叙事者的不可靠,从而与隐含作者实现交流[③]。但实际情况并非如此,往往不同的读者(甚至专家)都宣称在做"作者的阅读",但却对同一作品叙述的"可靠性"得出迥然不同的结论。严格的修辞理论无法圆满解释这一现象。近年来兴起的认知叙事理论在处理不可靠叙事时,不考虑隐含作者和隐含读者,而着重于有血有肉的读者与文本(尤其是叙事者)之间的关系。如雅柯比(Yacobi)认为,"不可靠性"是读者的一种阅读假定(reading-hypothesis),读者假定叙事者和作者之间存在不一致之处,并以此来解决文本中存在的问题[④]。那宁则认为,不可靠

---

① James Phelan, Living to Tell about It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration, Ithaca and London: Cornell University Press, 2005, p.51.

② Wayne C.Booth, The Rhetoric of Fiction, Chicago: University of Chicago Press, 1961, p.156.

③ 见申丹《何为"不可靠叙述"?》,《外国文学评论》2006年第6期,第84-94页。

④ T.Yacobi, Authorial Rhetoric, Narratorial (un) reliability, Divergent Readings: Tolstoy's Kreutzer Sonata, in A Companion to Narrative Theory, James Phelan and Peter J. Rabinowitz, Blackwell Publishing, 2005, pp.109-110.

性是“读者的一种投射,他们将歧义和文本中的不连贯归于叙述者的不可靠,由此解释歧义和不连贯现象”。因此,可以将不可靠叙述理解为“一种‘自然化’的阐释策略或认知过程”[①]。正因为不可靠是阐释策略的结果,它就是随文化、历史之变而变的。在《不可靠叙述与价值、规范的历史变迁:从〈韦克菲尔德牧师〉看文化—历史叙事学》一文中,那宁论述了处于不同时代和文化中的读者对《韦克菲尔德牧师》叙事者的可靠性的不同态度,证明叙事者的(不)可靠性不仅由文本规范所决定,更由实际读者的规范所决定。她在该文中提到,虽然可以依靠某些文本内标志来判定不可靠性,如副语言因素;故事与话语的抵牾;叙述者话语的内部矛盾;叙述者的讲述和评述之间的抵牾;不可调和的多视角讲述;叙述者对其不可靠性或明或暗的显露等,但是,不可靠性主要还是读者在框架的作用下对文本中的不一致之处采取的一种自然化策略。读者用来自然化不可靠叙事的外部框架包括:① 真实世界的框架,例如总体世界知识、总体历史世界模式、共享的文化遗产、个性理论、心理一致性模式、社会、道德、语言规范以及个体价值和个体读者规范;② 文学框架,如总体文学规约,文类模式,互文指称框架,人物的固定模式(stereotypical mode);③ 真实世界和文学框架的中间层面,即读者建构的文本价值和规范。不难看出,那宁论述中的“读者”是真实读者,该读者在用“不可靠叙述”策略来解释文本不一致时使用的框架既包括文本外框架,也包括文本内框架。总体来看,认知叙事学在讨论叙事(不)可靠性的时候,以有血有肉的读者为对象,探讨他们如何在不同认知框架的作用下对叙事者的可靠性得出不同的结论。一般来说,认知叙事学并不一味排斥文本现象,但它只将文本现象看成诱因,最终的落脚点仍然在实际读者“自然化”策略的具体实施上,因此,不同(时代)读者对同一文本叙事者的“可靠性”的结论可能截然不同。可见,布思和认知叙事学在“不可靠叙述”问题上的最大差异在于,布思等经典叙事学家考虑的是被作品创作及接受框架规定的唯一“隐含读者”,而认知叙事学考虑的是在各种认知框架中运作的不同“真实读者”[②]。

---

① Vera Nunning, Unreliable narration and the historical variability of values and norms: the Vicar of Wakefield as a test case of a cultural-historical narratology, Style, 2004, summer.

② 关于修辞模式及认知模式对“不可靠叙述”的不同研究方法比较,参见申丹《何为不可靠叙述?》,《外国文学评论》2007 年第 1 期。

P.拉比诺维奇:读者位置及阐释的政治[①]

彼德·拉比诺维奇是芝加哥学派的重要学者之一,他最引人注目的研究成果是对读者位置(reading position)的分类以及对叙事文类、阅读规约与阐释政治之间关系的论述。拉比诺维奇著述并不多,其主要结论集中体现在《阅读之前:叙事规约与阐释政治》(*Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*)一书中[②]。该书有两部分:第一部分占全书三分之二以上篇幅,论述"叙事规约",第二部分论述"阐释的政治"。在第一部分中,拉比诺维奇详细阐述了读者的不同阅读位置及其相互关系,即"作者的读者"(authorial audience)、"叙事的读者"(narrative audience)、"真实的(有血有肉的)读者"(actual audience)[③],提出阅读是一种"规约性"的活动,并由此提出"作者的读者"遵循的四大规则:① 注意力规则,该规则提示读者阅读时应该注意文本的哪些细节;② 释义规则,该规则提示读者发现文本的意义结构;③ 组合规则,该规则提示读者将文本细节组合成统一情节;④ 连贯规则,该规则提示读者将文本看成连贯的整体。在"阐释的政治"这一部分中,拉比诺维奇分析了"误读"(misreading)的政治性以及意识形态在经典形成中的作用。

20世纪七八十年代,针对新批评等形式批评中存在的问题,不少评论家开始将注意力转向文本的阅读和阐释过程,提出了各种各样的读者理论,如隐含读者(implied reader)、虚构读者(fictive reader)、戏拟读者(mock reader)、目标读者(intended reader)、受述者(narratee)、抽象读者(abstract reader)等。拉比诺维奇提出了一种新的读者划分方式,区分文本读者"同时"扮演的三种角色。第一种是**"实际的读者"**(指有血有肉的文本读者)。这是书商最为关心的读者,然而也是作者最难以把握的读者,他们之间存在着包括阶级、性别、种族、个性、教育、文化和历

---

① 本节与南方医科大学外国语学院刘昂老师共同完成,谨表谢意!

② Peter J.Rabinowitz, Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Interpretation, Ithaca and London: Cornell University Press, 1987,以下对该书的引用不再一一标注。

③ 在1977年首次对叙事中读者的阅读位置进行分类的时候,拉比诺维奇提出了"四分法",包括"作者的读者""叙事的读者""真实的读者"和"理想的叙事读者",但在《阅读之前》中,拉比诺维奇没有论述"理想的叙事读者",而是区分了"受述者"与"叙事的读者"。见 Peter J. Rabinowitz, Truth in Fiction: A Reexamination of Audiences, Critical Inquiry, 4, 1977, pp.121-141。

史背景等各方面的差异。然而，虽然作者无法确知"实际的读者"的情况，但作者动笔之前，又不得不对读者的信仰、知识以及对各种常规的熟悉程度做出假设（assumptions），因此，作者被迫猜测，并按照某种修辞意图为自己假想一些相对具体的读者，拉比诺维奇将这种假想读者为"**作者的读者**"。艺术手段的选择均基于作者（有意或无意地）对读者做出的假设，从某种程度上讲，作品的成功取决于这些假设的合理性以及"实际的读者和作者的读者之间的重合度"。这些假设范围可能非常宽：有些具体，有些空泛；有些与历史相关（如《情感教育》中福楼拜假设读者了解 1789 年法国大革命），有些则与社会相关（如《螺丝拧紧》中，詹姆斯要求读者了解 19 世纪社会中家庭女教师的职责）。

拉比诺维奇进一步论证道，小说叙事具有模仿性质，是对非自身的外物进行模仿，因此小说的美学体验存在于两个层面：作品本身及作品所模仿的世界。模仿层面让读者认为小说世界是"真实"存在的，而作品本身又让读者意识到小说世界都是虚构的，也就是说，恰当的阅读应将作品中的事件视为"真的"，同时又不得将它们视为"真的"。为了解决这一矛盾，拉比诺维奇在"真实的读者"和"作者的读者"之外引入了第三个术语，即"**叙事的读者**"，将其定义为"作品中叙事者讲述故事的对象"，但又将其与普林斯的"受述者"（narratee）区别开来，认为后者往往被读者视为一种文本中的存在，居于叙事者和读者之间，而"叙事的读者"只是文本迫使读者扮演的一种角色[①]。为了使阅读能够顺利进行下去，"叙事的读者"往往需要假装相信故事世界是真实存在的。如果我们不试图成为"叙事的读者"中的一员，或者说我们误解了（作品规定的）"叙事的读者"的信仰，我们可能对叙事做出没有根据的或者歪曲的阐释。比如，《灰姑娘》（*Cinderella*）的"叙事的读者"必须假装接受仙女教母的存在（当然作者的读者并不相信这一点），如果读者拒绝进入"叙事的读者"位置，就会将灰姑娘看成是一位患有幻想症的精神不正常的女性。

如前所述，"作者的读者"和"实际的读者"之间的差距是不可避免的，但作者并不希望这一差距存在，总想缩短这一差距。但"叙事的读者"就完全是文本虚构出来的产物，作者不仅知道"叙事的读者"不同于"实际的读者"和"作者的读者"，而且对这一事实感到高兴，同时也希望"实际的读者"为此高兴，因为正是这一差

① 拉比诺维奇没有具体论述这种角色的性质，詹姆斯·费伦则明确将这种角色定义为"观察者"，认为"叙事的读者"在叙事中充当"叙事者和受述者之间的观察者角色"。参见 James Phelan, Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology, Columbus: Ohio State University Press, 1996, pp.46-138。

距使小说成为小说,使两层美学体验成为可能。尽管如此,对于19世纪、20世纪所有西方传统的"现实主义"文学而言,作者总是想缩短"作者的读者"与"叙事的读者"之间的距离,因为两者的距离越大,作品的"现实感"就越差。也就是说,在"现实主义"小说作品中,虽然"作者的读者"知道其正在阅读的是虚构的艺术作品,而"叙事的读者"相信艺术世界中一切都是真实的,但是除此之外,两者在信仰、偏见、欲望、焦虑、恐惧和期待等方面并无区别。

必须指出的是,拉比诺维奇提出的读者分类并不是指现实生活中三种不同的读者,而是指现实生活中同一读者"同时扮演的"三个不同阅读位置,其中"叙事的读者"和"作者的读者"由叙事者和隐含作者所规定,是读者在文本内的阅读位置,而"实际的读者"则由单个读者所处具体时空所规定,是读者在文本外的阅读位置。"叙事的读者"和"作者的读者"位置由文本所规定,因此是唯一的、确定的、客观的、理想化的。而"实际的读者"的阅读位置则是主观的、灵活多变的:它可以选择进入作者的读者位置,也可以选择拒绝进入这一位置。虽然阅读时总是有血有肉的读者和文本接触,但拉比诺维奇并不像某些极端的读者理论那样,将文学作品的意义完全置于"实际的读者"手中,而是区分了"正确的"和"错误的"阅读。在拉比诺维奇看来,只有准确地进入"叙事的读者"并最终进入"作者的读者"位置的阅读才是"正确的阅读",而那些试图进入"作者的读者"位置但没有成功的阅读只能是"误读"(misreading)。

"作者的读者"这一概念与作者意图(authorial intention)明显相关,但拉比诺维奇的"作者的读者"将"意图"视为社会规约之物,而非个人心理之物。换句话说,遵照作者意图的阅读行为不是去寻找作者的个人心理,而是努力融合到(作品规定的)社会或阐释群体中,也就是接受作者的邀请,按照某种由社会形成的并由作者和其期待的读者共有的方式去阅读[1]。由于作者在构思作品结构时就考虑到了"作者的读者"的存在,因此,"实际的读者"如果想按照作者希望的那样去阅读,就必须与这个"作者的读者"具有相同的特征,这意味着,用"作者的读者"的身份去

---

① 内尔斯(William Nelles)也做出了类似的结论。在其《历史的和隐含的作者与读者》一文中,内尔斯认为,"隐含读者(及隐含作者)并不存在于历史作者的大脑之中,而是作为整体的文本属性,可以由历史读者(不完全正确地)推断出来。"见 William Nelles, Historical and Implied Authors and Readers, Comparative Literature, 45, 1993, pp.22-46。值得注意的是,拉比诺维奇虽然强调"作者的读者"最终落脚点在文本,但他不反对读者获取关于真实作者的知识,尤其是真实作者创作的社会历史环境,文类知识等。

阅读必须与“实际的读者”拉开距离，与其直接的需求和利益拉开距离。然而，这种距离并非表示“作者的读者”应采取完全“客观”（objectivity）、纯粹的阅读姿态[①]，而是要按照作者预设的倾向和偏见去阅读。换句话说，要想成为“作者的读者”，不是要搞清楚如何对给定文本做“纯粹”的阅读，而是要搞清楚该作者在为哪些“不纯”的读者而写作，搞清楚那些读者的信仰、倾向、责任、偏见、怜惜和恐惧是什么。因此，如果说“误读”是一种意识形态行为，那么“作者的阅读”同样是一种意识形态行为。

“作者的阅读”往往难以做到，这主要源于“实际的读者”与“作者的读者”之间的差异。这两类读者带进文本的知识和信仰是不同的。有些知识“作者的读者”知道，但“实际的读者”不知道，这种知识上的差异可以通过“教育”来弥补；有些知识“作者的读者”不知道，而“实际的读者”知道，那么，“作者的阅读”“实际的读者”假装不知道才能做到。同理，如果读者用今天的信仰去阅读过去的作品就难以进入“作者的读者”位置。我们生活在一个有着历史和传统的世界，不可能完全按照作者希望我们的那样去体验作品，因为我们不可能穿越作品创作与作品阅读之间的时空隧道。比如，今天阅读《哈姆雷特》的读者自然会受到对该作品的阐释传统的影响。《哈姆雷特》创作时的文学传统固然重要，可看做是其出发点，但《哈姆雷特》创作之后的文学传统就绝非其出发点，而当今的读者或许更熟悉后者。因此，“作者的读者”这一理想的位置是难以达到的，进入“作者的读者”位置，需要“经验、自信、知识和直觉，还需要一些运气”。

拉比诺维奇认为，尽管20世纪七八十年代兴起的结构主义和解构主义策略为文学作品的阅读造成了某种假象，但绝大多数读者并不热衷于解构文本或发现文本的深层符码，而是努力成为“作者的读者”，“作者的阅读”仍然是众多学术文章和专著的基础。但另一方面，“作者的阅读”固然重要，但它并不是终极阅读或最重要的阅读方式。相反，阅读不能止步于“作者的阅读”，而应该如伊格尔顿（Terry

---

① 一些评论家对客观性有极端的观点，如Frye坚持认为“批评的根本在于对文学作品做出公正的反应，读者的信仰、倾向、责任、偏见、怜惜和恐惧都应被强行抛弃”；费什（Stanley Fish）的感受文体学（affective stylistics）也要求读者做到“心理空白”（psychologically blank），“政治无意识”（politically unaware），像机器人一样用同样的心理状态去阅读每一个句子；Gerald Prince的“零度读者”（degree-zero narratee）没有“个性或社会特性”，尽管了解语法和单词的所指意义，却不知道单词的内涵意义和任何常规。换句话说，这样的“零度读者”可以做到阅读时不带任何形式的预设，包括那些足以影响他们对文本事件看法的“个性”及“社会地位”。

Eagleton)所言,“揭示出文本之所不自知”,即超越“作者的阅读”,以非作者要求的视角来审视作品。但毫无疑问,“作者的阅读”为其他各种意识形态的阅读提供了基础,后者往往需要在前者的基础上来进行。

不难看出,拉比诺维奇对读者位置的区分体现了他的阅读立场:既反对以新批评为代表的形式主义及结构主义的“文本决定”阅读观,也反对以费什为代表的建立在“阐释群体”基础上的阅读观,而是强调主观、客观阅读之间的“平衡”,不仅注重“作者的阅读”,也注重“实际的读者”的反应,但总体上强调后者只有在以前者为基础的条件下,才既能发挥文学批评的作用,又能让文学批评充满活力和意义[①]。“作者的阅读”包括了解语言知识、作者背景知识、文类知识、文本内信息等,同时了解(作者使用的)叙事规则。拉比诺维奇非常注重研究文类,认为阅读不同的文类需要读者调用不同的阅读规则(或者对同一规则做不同的应用)[②]。“实际的读者”则可能(有意或无意地)对作品进行误读,比如文类误置,或错误使用阅读规则等。毫无疑问,这些误读是“实际的读者”的意识形态左右的结果,体现了阅读的政治性。

非常有意思的是,很多论者似乎没有意识到拉比诺维奇的这种“平衡”阅读观,从不同立场对拉比诺维奇的阅读理论提出了批评。例如,朗赫斯特(Longhurst)批评拉比诺维奇基于“规则”的(通俗小说)阅读理论站不住脚,认为“分析通俗小说更有效的办法是,考察某个特定文类与创作、宣传和发行的文化及体制结构之间的关系,并考虑特定读者如何实际参与这些文化形式的购买和阐释”[③]。很显然,朗赫斯特考虑的完全是“实际的读者”阅读位置,而拉比诺维奇重点分析的却是“作者的读者”阅读位置。如果仅从朗赫斯特的观点来看,他和拉比诺维奇并没有实质性分歧,因为拉比诺维奇也赞同揭示“实际的读者”阅读过程中的“政治关系”。另一位论者道林(Dowling)则强硬地认为,拉比诺维奇在1977年论文提出的四大阅读位置中,只存在“叙事读者”一个位置,其他三个位置都“不存在”,因为任

---

① Nancy, Peter Rabinowitz, The Critical Balance: Reader, Text and Meaning, College English, 41, 1980, pp.924-932.

② 见 Peter J. Rabinowitz, The Turn of the Glass Key: Popular fiction as Reading Strategy, Critical Inquiry, 11, 1985, pp.418-431,在这篇文章中,拉比诺维奇详细分析了读者对通俗小说这一文类的阅读策略及阅读期待。

③ Derek Longhurst, A Response to Peter Rabinowitz, Critical Inquiry, 12, 1986, pp.597-600.

何艺术作品都是虚构的，所以“读者”也只能在虚构世界之内[①]。道林的论述明显基于“艺术自足论”，而不是将小说看成作者与读者的交流艺术。在拉比诺维奇的模式中，“叙事读者”和“作者的读者”虽然重要，但他也强调作品与“实际的读者”的交流。道林与拉比诺维奇的差异在于对小说的根本看法不同，因此拉比诺维奇在对他的回应中强调批评方法的多元化[②]。

拉比诺维奇的读者位置分类直接启发了布思，促使布思的批评思路发生了显著变化[③]，在《小说修辞学》1983 年第二版的“后记”中，布思对拉比诺维奇的读者分类大加赞赏，并承认了后者对自己的影响：

> 拉比诺维奇区分的“作者的读者”与“叙事的读者”在很多方面都非常有用，在此难以一一列举：它既丰富又阐明了我们对现实主义的讨论；它使我们很方便地讨论艺术家在其他媒介中的经验，为我们讨论“悲剧音乐”“喜剧音乐”提供了很好的方法；它使我们更精确地分析误读的意识形态根源；等等。它能成功地解决如此多的问题，以至于我现在开始难以抵挡对各种“作者”和“读者”进行分类的诱惑了……[④]

1994 年，布思在讨论詹姆斯《鸽翼》（*The Wings of the Dove*）的“形式伦理”时，终于忍不住对“阅读方式”进行了分类。在这篇文章中，布思区分了三种阅读方式：① 读同（reading-with）：读者按照（自己认为的）文本明确要求的那样去阅读，即，读者在阅读中对由作品的“文类”明确规定的种种“协议”不提出任何疑问；② 读异（reading-against）：读者试图在文本中找到文本自身并没有承诺或邀请的东西，这些东西是作者未曾意料到，却又被无意识引入到文本中或者在文本中被禁止的；③ 读评（critical-rereading）：在“读同”之后，有些读者会决定重新阅读某部作品，或

---

① William C. Dowling, Invisible Audience: Peter J. Rabinowitz's Truth in Fiction, Critical Inquiry, 5, 1979, pp.580-584.

② Peter J.Rabinowitz, Who Was That Lady? Pluralism and Critical Method, Critical Inquiry, 5, 1979, pp.585-589.

③ 应该注意，布思从 20 世纪 70 年代中期开始，研究思路逐渐从第一代芝加哥学派的诗学路线转向文化与意识形态路线。拉比诺维奇的读者分类、巴赫金的文化诗学为其提供了最为重要的理论基础。

④ Wayne C.Booth, The Rhetoric of Fiction, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1983, p.427.

深入理解自己的首次阅读经验,或尝试去发现作者如何取得我们喜欢的效果或为什么没有达到那些效果。"读评"可以分为两类:读评更深层的意义和读评文本结构(如倒叙、伏笔、视角转换等)。"读评"有时会让读者推翻自己"读同"的结论,去观察作者有意或无意隐藏了的意义或作品结构上的瑕疵,但多数"读评"都导致读者加深对作品的欣赏[①]。

比较一下布思的"阅读方式"和拉比诺维奇的"读者位置",不难发现"读同"和"作者的读者"是基本重合的,但是拉比诺维奇的"作者的读者"位置是唯一的,但布思给予了"读同"以一定的灵活性。比如,两位读者在阅读同样的作品时,一位将其读为悲剧,另一位将其读作喜剧,但是只要他们自己认为是按照各自的文类规约在"读同",他们的阅读方式就是一样的。"读异"和"读评"均属"实际的读者"阅读位置,都是从具体语境出发的阅读方式,但"读异"完全忽略文本召唤,目的在于发现与作者在文本中无意流露却又与明示的意图相反的成分,因此可以称为"解构的"或"反意图的"阅读;"读评"则是在"读同"的基础上,按照作者的召唤,发现作品的深层含义,或分析作品结构技巧是否适合效果的表达,这是一种修辞性阅读方式。可以看出,拉比诺维奇讨论的是同一读者的不同阅读角色,布思讨论的是不同读者的阅读方式。两种分类各有用途,比如拉比诺维奇的区分有助于了解作品"歧义"产生的根源(是"叙事的读者"层面的歧义,"作者的读者"层面的歧义还是"实际的读者"层面的歧义?),布思的分类则有助于看清楚各种阐释的深层机制(是在按照文类要求阅读,还是在逆作者意图阅读,还是在对作者技巧进行评论的修辞阅读?)。

拉比诺维奇对读者位置的论述对当代重要的修辞叙事研究专家詹姆斯·费伦也产生了重大影响。费伦直接借鉴前者的读者位置划分方式,将读者分为"实际的读者""作者的读者"和"叙事的读者",依据不同阅读位置,将读者与叙事的交流分为两个步骤:第一步是"作者的读者"的阅读,第二步是"实际的读者"和"作者的读者"的对话。所不同的是,费伦认为,"不同文化经历的读者在信仰、希望、恐惧、偏见和知识方面存在差异,这些差异会导致我们从叙事细节中推断出不同的'作者的读者'和'叙事的读者'"[②]。换句话说,费伦的叙事修辞理论承认"实际的读者"会

① Wayne C. Booth, The Ethics of Forms: Taking Flight with the Wings of the Dove, in Understanding Narrative, by James Phelan and Peter J.Rabinowitz, Columbus: Ohio State University Press, 1994, pp.99-135.

② James Phelan, Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology, Columbus: Ohio State University Press, 1996, p.147.

对“作者的读者”位置产生影响。

拉比诺维奇的理论既强调叙事规约在“作者的阅读”中的作用，同时又不局限于“作者的阅读”，认为“作者的阅读”是让文学批评发挥政治作用的“实际的阅读”的基础，这种既强调文本又强调政治性的阅读观有别于纯形式主义论和极端读者反应论，为后经典修辞叙事理论提供了一个很好的支点。

J.费伦：进程、多层次、读者判断、伦理

詹姆斯·费伦（James Phelan）是近十年来美国修辞叙事学（乃至整个叙事学）领域最为活跃的代表人物之一，是美国叙事协会前主席、《叙事》（*Narrative*）现任主编。费伦长期在美国俄亥俄州立大学英语系任教，1994年至2002年任系主任，是俄亥俄州立大学人文学科资深教授。在芝加哥大学攻读博士学位期间，他曾师从谢尔顿·萨克斯和韦恩·布思，受他们影响，费伦提出了“修辞叙事学”（费伦更愿意称之为“修辞叙事理论”）的理论框架。从20世纪80年代开始，费伦撰写或编著了一系列叙事理论著作，包括：《来自词语的世界：小说语言理论》（*Worlds from Words: A Theory of Language in Fiction*, 1981）、《阅读人物，阅读情节：人物、进程与叙事阐释》（*Reading People, Reading Plots: Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*, 1989）、《理解叙事》（*Understanding Narrative*, 1994，与拉比诺维奇合编）、《作为修辞的叙事：技巧、读者、伦理、意识形态》（*Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology*, 1996）、《活着就是讲述：人物叙述的修辞与伦理》（*Living To Tell About It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration*, 2005）、《叙事理论百科全书》（*A Companion to Narrative Theory*, 2005，与拉比诺维奇合编）、《叙事的本质》[*The Nature of Narrative*, 2006，该书是罗伯特·肖（Robert Scholes）和罗伯特·凯洛格（Robert Kellogg）两人1966年著作的再版，新增加的一章“叙事理论：1966—2006”长达60页，由费伦撰写]和《体验叙事：判断、进程与修辞叙事理论》（*Experiencing Fiction: Judgments, Progressions, and the Rhetorical Theory of Narrative*, 2007）等。1992年开始，费伦任叙事文学研究学会刊物《叙事》主编，1993年开始，他和拉比诺维奇一起为俄亥俄州立大学出版社主编“叙事理论与阐释”丛书，现已出版25种以上。

费伦将叙事看成修辞，着重于隐含读者通过文本策略与“作者的读者”进行的多层次交流。“多层次”意味着叙事交流的不仅仅是主题思想和意识形态，还包括情感和伦理价值。在他已经发表的著作中，费伦在修辞叙事理论的框架中，分别研

究了各种叙事成分，如文体、人物、情节（或费伦使用的“进程”）、叙事话语（尤其是人物叙述）、读者的判断等。费伦采取的研究方法是在文本阐释过程中揭示理论，使理论和阐释统一起来，因此他的研究带有“半诗学、半阐释”的特点。另外，费伦的研究中还体现了“综合”的性质，比如，本节重点评介的费伦四本著作，虽然分别聚焦人物、情节、（人物）叙事者和读者[①]，但在论述每一叙事成分时，费伦都很注意将这一成分与其他成分结合起来考察。

《作为修辞的叙事：技巧、读者、伦理、意识形态》（1996）：叙事修辞理论

费伦1996年出版的《作为修辞的叙事》一书汇集了他在1990—1996年期间发表的主要论文。该书内容涉及非常广，包括文本技巧、人物、进程、伦理、意识形态、读者等，比较完整地论述了费伦的叙事修辞研究方法，可以说是了解费伦叙事修辞思想的必读书[②]。

费伦的叙事修辞思想有两个基本出发点：① 叙事关涉“某人在某个场合下为某种目的给某个听众讲述某个故事”[③]，因此叙事是修辞的；② 阅读叙事是一个多层次的活动，涉及读者的知识、情感、意识形态和伦理等方面。从这两个观点出发，我们不难理解费伦叙事修辞理论的主要研究内容。

第一个出发点将叙事置于以（隐含）作者为主的修辞交流环境中，考察（隐含）作者、叙事者、人物、读者之间的修辞交流关系。费伦对叙事的修辞学定义有两点值得关注：① 该定义暗含着三个交流层次，一是隐含作者对隐含读者的交流层次，二是叙事者对受述者的交流层次，三是人物与人物的交流层次[④]。其中第一层次处于叙事交流的外层，第二、第三层次处于叙事交流的内层，也就是说，隐含作者通

---

① 费伦的第一部专著是发表于1981年的《来自词语的世界：小说语言理论》，该书集中论述小说的文体，认为小说语言并不是小说艺术最关键的成分，往往是为人物、事件、情感和思想服务的。限于篇幅，本文不对该书内容进行详细论述。见 James Phelan, Worlds from Words: A Theory of Language in Fiction, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1981。

② 该书的中文版已由北京大学出版社2002年出版。见陈永国《作为修辞的叙事》，北京大学出版社2002年版。

③ 见 James Phelan, Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology, Columbus: Ohio State University Press, 1996, p.8，以下来自本书的引文不再一一标注出处。

④ 值得注意的是，并非所有叙事都突出这三个交流层次，比如在传统第三人称叙事中，隐含作者和叙事者就没有距离，也就是说，第一和第二交流层次就是重合的，但在不可靠叙事或嵌入叙事中，这两个交流层次就有明显的距离。

过讲述叙事者讲述人物来与隐含读者进行沟通。每一个层次都有一个讲述者,都有其讲述语境和讲述目的,而且层次与层次之间是相互关联的;② 该定义既强调"讲述内容"(the told),也强调"讲述过程"(the telling),也就是说,隐含作者或叙述者的叙述策略、叙述技巧和叙述内容一起影响读者,实现自己的修辞目的。以下拟用费伦对凯瑟琳·安·波特(Porter)的短篇小说《魔法》(*Magic*)的分析为例来说明。

《魔法》存在两个明显的叙事层次:首先是故事外叙事者提供一个叙事情景(框架叙事层),其中的人物包括女佣及其主人布兰查德夫人,事件是女佣给主人讲述一个关于魔法的故事;其次是女佣为叙事者的叙事层次(嵌入叙事层),其中的主要人物包括妓女尼内特、老鸨及黑人厨师,事件是尼内特反抗老鸨,黑人厨师施魔法使其返回妓院。当然,在这两个层次之外,还有一个叙事层,即作为隐含作者的波特与真实读者之间交流的层次。费伦对《魔法》提出的问题是:① 女佣为什么要讲故事?她怎么讲的?她的故事对听众的效果如何?② 叙事者为什么要讲故事?如何讲的?③ 波特为什么要讲故事?如何讲的?④ 波特的故事、叙事者的故事和女佣讲的故事之间有什么关联?

费伦分析到,《魔法》与很多叙事不同,叙述者没有通过直接评论或间接描述让读者去了解他的意图。框架叙事者只出现两次,报告了女佣向布兰查德夫人讲述尼内特的故事以及布兰查德夫人的两次问话,而嵌入叙事者(即女佣)也没有直接陈述其叙事的意图。可见,波特最大限度地模糊了《魔法》中两个叙事层次之间的界限,从而逼迫读者主动去寻找两个层次叙事间的并列和对比,以找到上述问题的答案。首先,框架叙事中的布兰查德夫人和嵌入叙事中的老鸨,尽管她们生活在不同的社会空间,但都属于"统治阶层",拥有金钱、权力和雇工;其次,女佣和尼内特,她们都是为贵夫人服务的雇工;再次,女佣和厨师,她们都是黑人,都喜欢魔法并生活在懂魔法的人中间。这些对比可以提供解决女佣叙事意图的线索。比如,女佣可能在通过叙事来警告布兰查德夫人,如果你不好好待我,我就会像尼内特一样反抗你;或许,女佣在暗示布兰查德夫人,自己也会施魔法,所以你要小心点。由于女佣的嵌入叙事结尾与框架叙事结尾耦合,所以读者无从知道女佣的意图究竟是否成功,但从布兰查德夫人两次追问女佣故事结尾的举动来看,她已经被女佣的故事所吸引,好似被女佣的魔法所笼罩。那么,波特的修辞意图是否也像女佣一样,要读者相信她叙事的魔法?很明显不是。在波特的故事中,尼内特并非被厨师

的魔法所征服,而是被她的各种社会对立面所击败[1]。她回到妓院,是因为她没有钱维持生计,没有别的生活出路。所以波特的故事不是关于魔法,而是关于反抗的失败和统治阶层的胜利,但女佣的叙事明显产生了巨大的威慑力量,虽然读者无法知晓那种力量的最终效果。因此,如果说女佣的叙事成功地迷住了布兰查德夫人,那么波特的叙事也成功地迷住了我们,让我们感受到了叙事的力量。总之,《魔法》证明了叙事的修辞功能,体现了不同叙事层次之间的交流关系。

第二个出发点将叙事置于以读者为主的修辞交流环境中,考察读者与叙事的交流关系。费伦使用了拉比诺维奇的读者位置划分方式,将读者分为"实际的读者""隐含的读者"和"叙事的读者"[2],分别考察不同读者位置如何与叙事进行交流。在费伦看来,这三种读者位置是(实际的)读者的三种阅读体验(experiences of reading),或三个修辞阅读步骤:首先进入"叙事的读者"位置;然后尝试进入"作者的读者"位置;最后用"实际的读者"的信仰评价这些位置[3]。理论上,费伦非常严格区分了"实际的读者"与"作者的读者",认为修辞阅读第一步是"作者的读者"的阅读,第二步是"实际的读者"和"作者的读者"的对话,似乎对"作者的读者"这一理想化的阅读位置深信不疑,但费伦同时指出,"不同文化经历的读者在信仰、希望、恐惧、偏见和知识方面存在差异,这些差异会导致我们从叙事细节中推断出不同的'作者的读者'和'叙事的读者'",换句话说,费伦的叙事修辞理论承认"实际的读者"会对"作者的读者"位置产生影响。比如在分析康拉德小说《秘密分享者》时,费伦提出,为了证明小说是否隐含了"同性恋秘密",读者必须从叙事中找到证据,但即便有证据,承认"同性恋"秘密的存在也可能是(实际的)读者所处时代背景影响的结果,那么:

> 这个秘密到底是隐含的康拉德建构的,还是有血有肉的批评者建构的?我不完全知道。进一步说,我感觉在叙事修辞方法中,这个问题并不重要。当读者确定的主体性与文本的他性相遇时,分析者不是总能明确

---

① 这里,小说虽然暗示了尼内特回归并非魔法所致,但并没有明显的文本证据说明尼内特是被其各种社会对立面所击败。费伦承认,这里的结论是受女性主义批评启发的结果(Narrative as Rhetoric, 20)。此例说明,费伦的修辞理论模式是开放的,可以容纳在文本基础上的多种阐释模式。

② 关于读者分类,详见本文关于拉比诺维奇的部分。

③ James Phelan, Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology, Columbus: Ohio State University Press, 1996, p.147.

> 地划分"有血有肉的读者"与"作者的读者"之间的界限的——或者更普遍地说，不能划分读者、文本和作者之间的界限。修辞交易中的这些不同因素的协同作用恰恰是修辞方法想要承认的[①]。（笔者译）

在叙事细节中推断"作者的读者"过程中承认"实际的读者"的作用，等于承认同一叙事文本可能有多种（作为阅读体验）的"作者的读者"，费伦认为读者可以"讨论这些体验，尤其是讨论这些体验的文本基础，相互取长补短"。同时，和拉比诺维奇一样，费伦也认为修辞阅读不能止步于"作者的读者"，"实际的读者"应从自己的意识形态立场出发，对"作者的读者"位置进行评价，只有完成这一步，整个修辞阅读过程才算完整。可见，"实际的读者"在费伦的修辞阅读模式中起两个作用：① 影响读者对"叙事的读者"和"作者的读者"位置的推断（即作用于修辞阅读的第一步）；② 影响读者对"作者的读者"位置的判断（即作用于修辞阅读的第二步）。两种情况下，"实际的读者"都是以文本细节为基础的。费伦的这一立场与他的"多元主义"观有关系：既坚持读者可以对文本做出多种反应，又坚持这些反应建立在文本基础上[②]。费伦在他的叙事修辞理论中考虑"实际的读者"，体现出他与经典叙事学的不同之处[③]，但我们需要注意费伦对"实际的读者"的限度。虽然在《作为修辞的叙事》中费伦讨论了"实际的读者"对修辞阅读两个步骤的影响，但他强调的是"实际的读者"在修辞阅读第二步中的作用。也就是说，他重点考虑的仍是"作者的阅读"以及"实际的读者"与这个阅读位置之间的对话，而不是强调"实际的读者"对"作者的阅读"的决定作用。这是作为后经典修辞理论家的费伦与以费什为代表及某些文化批评中的极端读者决定论的不同之处。

费伦的叙事修辞理论在抵制读者决定论的同时，也抵制作者决定论，强调叙事

---

① James Phelan, Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology, Columbus: Ohio State University Press, 1996, p.128.

② 费伦的"多元主义"观与布思很接近。《批评探索》（*Critical Inquiry*）1999 年刊登的费伦与金凯德（James R. Kincaid）的对话中集中表述他的"多元"观。见 James R. Kincaid, James Phelan, What Do We Owe Text? Respect, Irreverence, or Nothing at All?, Critical Inquiry, 25, 1999, pp.758-783。

③ 关于费伦为什么在其理论模式中考虑"实际的读者"，申丹列举了三个原因：(1) 费伦关注的是读者与作者的交流，而不是文本结构本身；(2) 受读者反应批评的影响；(3) 受文化研究和意识形态批评的影响。见申丹《多维、进程、互动：评詹姆斯 · 费伦的后经典修辞性叙事理论》，《国外文学》2002 年第 2 期，第 2-11 页。

修辞是“作者代理、文本现象和读者反应之间的多层次关系”[1]，因此，费伦的叙事修辞理论不像布思在《小说修辞学》（1961）那样[2]，仅研究作者如何使用叙事手段来控制读者的反应，而是可以借鉴各种新的方法（如女性主义、心理分析、巴赫金语言学理论、文化研究等）来研究作者、文本和读者反应之间的“循环往复的”关系。

在《作为修辞的叙事》一书中，费伦论述了他的叙事修辞理论中的一个关键概念：叙事进程（narrative progression）。读者对叙事任何成分（包括技巧、人物、行动、主题、伦理、情感等）的反应和阐释都必须依赖于叙事进程。费伦指出，“进程”指叙事邀请读者参与的某种“动态经历”，这个经历既受叙事在时间轴上运动的影响，又是多层次的，同时涉及读者的知识、情感、判断和伦理：

> 进程指的是一个叙事建立其自身前进运动逻辑的方式（因此指叙事作为动态经验的第一层意思），而且指这一运动邀请读者做出的各种不同反应（因此也指叙事作为动态经验的第二层意思）。结构主义就故事和话语所作的区分有助于解释叙事运动的逻辑得以展开的方式。进程可以通过故事中发生的事情产生，即通过引入不稳定因素（instabilities）——人物之间或内部的冲突关系，它们导致行动的纠葛，但有时冲突最终能得以解决。进程也可以由话语中的因素产生，即通过紧张因素（tensions）即作者与读者、叙述者与读者之间的冲突关系——涉及价值、信仰或知识等方面重要分歧的关系。与不稳定因素不同的是，紧张因素无需解决，叙事也可以结束[3]。（陈永国译，略有修改）

不难看到，费伦所说的“进程”实际上是指叙事在运动中吸引读者阅读的机制，也就是读者在叙事中发现的“兴趣”所在：故事层面上人物、事件的不稳定关系及话语层面上叙事者与读者或作者与读者之间在“价值、信仰或知识”等方面的差异。其中，通过“不稳定因素”引起的叙事进程相当于传统术语“情节”；通过“紧张因素”引起的叙事进程也是保持读者阅读兴趣的重要原因。费伦用“进程”来取代

---

① James Phelan, Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology, Columbus: Ohio State University Press, 1996, pp.20-21.

② 必须看到，布思在1970年后也开始转向修辞研究的后经典立场，关注小说与实际读者之间的交流。见本文关于布思的讨论。

③ James Phelan, Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology, Columbus: Ohio State University Press, 1996, p.90.

"情节"，主要是希望突出读者反应可以构成叙事的兴趣来源。布思将菲尔丁的《汤姆·琼斯》(*Tom Jones*)中的作者"评论"看成一个连贯的整体，认为这些评论也经历了一个开始，发展和结束的完整"生命"过程，因此他将其称为"次情节"①。用费伦的术语来讲，这个"次情节"就是作者和读者在思想方面交流而产生的"进程"。在1983年出版的《小说修辞学》第二版中，布思更是强调"理想的修辞学应该详尽研究叙事兴趣三个主要来源的所有表征"，他区分的三个来源是：① 作者通过创造不稳定性(instabilities)，带领读者走向该不稳定性的结束；② 作者可以添油加醋，以提高我们对这些不稳定性的兴趣；③ 作家在讲述过程中发展"第二"兴趣点，并在这个兴趣点和前面两种不稳定性之间制造"张力"(tension)②。布思没有深入说明"第二"兴趣点的性质，费伦则从读者的阅读经历出发，将这个兴趣点界定为"作者与读者或叙事者与读者之间在思想方面的差异"所造成的"紧张因素"。这样，费伦的"进程"概念中就既包括了文本因素，又包括了读者对叙事的阐释因素，相比于"情节"这一术语，"进程"显得更为灵活，也更接近叙事阅读的真实情况，因为该术语可以更好地解释叙事(尤其是不可靠叙事)对读者的兴趣来源。

必须指出，费伦"进程"概念第二层含义中的"读者"主要是指"作者的读者"位置，而不是"实际的读者"，也就是说，他的"进程"概念从理论上讲并不涉及"实际的读者"，而是指"叙事如何将某些问题或关系确立为隐含读者兴趣的中心，以及如何深化和解决这些兴趣"③。可以说，在费伦的模式中，"叙事进程"只在修辞阅读第一步起作用，即"作者的读者"在叙事的邀请下，对叙事隐含的主题、伦理思想规范、意识形态等做出恰当的归纳或反应，当"实际的读者"对这些主题、伦理思想等做出自己的评价时，整个修辞阅读过程即告结束。从这个意义上，我们甚至可以说，他的"叙事进程"概念暗含着对"实际的读者"参与修辞阅读第一步的抵制④。

---

① Wayne C.Booth, The Rhetoric of Fiction, Chicago: University of Chicago Press, 1961, pp.7-216.

② [美] W.C.布思《小说修辞学》，华明译，北京大学出版社1983年版，第442-443页。

③ James Phelan, Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology, Columbus: Ohio State University Press, 1996, pp.29-30.

④ 毫无疑问，费伦会承认，在实际分析中，"实际的读者"会影响甚至决定"作者的读者"对叙事的反应，因此，"实际的读者"最终会与"进程"相关。但作为一个分析范畴，"进程"指读者对文本邀请做出的反应，这个读者位置只能是"作者的读者"。费伦在2005年出版的《活着就是讲述》一书中，更是明确地提出进程指"叙事的内部逻辑"(*Living to Tell about It*, p.19)。

为了更清楚地理解“进程”的概念，我们不妨看看费伦对海明威小说《我的老爸》(*My old Man*)的叙事进程所做的分析：

> 以这种角度来阅读《我的老爸》，我们能发现其动态运动中的一些奇特之处。这个故事尽管表面上看起来直截了当，实际上却是从两条不同路径的交叉处开始发展的：一条路径产生于乔的叙述中的张力，另一条产生于他父亲赛马生涯中的不稳定性。张力使我们的兴趣聚焦于乔以及他对自己所讲故事的理解，而不稳定性则使我们的兴趣聚焦于乔的父亲以及发生在他身上的事件。奇特的是，张力和不稳定性的交汇使父子关系成为该故事的主要兴趣点……[1](笔者译)

在这里，费伦认为《我的老爸》的进程开始于张力和不稳定性的交汇，其中不稳定性来自故事人物及事件，张力来自乔讲述过程中对父亲的理解。作者通过发展这两个进程，召唤读者既关心乔父亲命运的变化，也关心乔对父亲理解的变化，并对这二者做出反应。费伦最后的分析表明，就价值观而言，海明威召唤(隐含)读者对乔的父亲做出的反应是：他是一位有正义感但不能总按正义感行动的人；对乔的反应是：他有理由对父亲产生幻灭感，但如果他能更好地理解父亲，这种幻灭感是可以避免的。到此为止，费伦的分析均聚焦于隐含读者在叙事进程作用下所做的“第一步”修辞阅读。如前所述，费伦认为完整的修辞阅读还应该完成第二步，即“实际的读者”(或有血有肉的读者)与“作者的读者”的对话：

> (作者的读者)与主题化相关的价值和信仰可能在有血有肉的读者中引发更多的变化。有些人可能会认为这些价值和信仰有问题，甚至有害：如果某位读者正在努力从让他/她感觉一无所有的经历中恢复过来，当他/她读到乔的叙述导致“一旦开始，就无药可救”的结论时，他/她可能受到致命的打击；相反，如果另一位读者已经基本恢复，他/她会认识到乔的结论的局限性，因此反而从乔的叙述中得到慰藉。其他读者可能抵制以上主题化过程中的消极姿态。但无论如何，只要这种抵制能促使读

---

① James Phelan, Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology, Columbus: Ohio State University Press, 1996, p.92.

> 者对他们自己的信仰认真反思，他们的阅读就是一种有效的经历。同意乔的结论的读者会在阅读中强化自己的信仰，他们也许会全身心地聆听乔的故事，也许会觉得这个故事了无生趣[①]。（笔者译）

综上所述，费伦在《作为修辞的叙事》中建立的叙事修辞模式强调作者、文本和读者之间的多层次交流关系，作为后经典叙事学学者，费伦尤其感兴趣的是文本技巧与读者反应（涉及知识、情感、心理、价值等）之间的关系。费伦的研究模式既可以从读者反应出发研究（隐含）作者的叙述技巧，也可以从文本技巧出发研究读者的各种反应，还可以从（隐含）作者的叙述目的出发，看其叙述技巧与读者反应的关联。

《阅读人物，阅读情节：人物、进程与叙事阐释》（1989）：人物的修辞研究方法

费伦在1989年出版的《阅读人物，阅读情节：人物、进程与叙事阐释》一书的主要目的在于建立"人物的修辞理论"，也就是作者和读者如何通过人物进行多层次交流。这一"修辞性的"研究方法与结构主义的"人物"研究方法形成了鲜明对照。以普罗普、托多罗夫、巴特为代表的结构主义方法将人物看成"具有某些性质的专有名词"[②]，仅考虑人物的结构功能，不考虑人物与读者反应之间的关系。费伦首先区分了叙事人物的三个组成成分：合成性（虚构人物是作者建构）、模仿性（将虚构人物看成真人）、主题性（虚构人物代表某种普遍观念），其中，"模仿性和主题成分可以或多或少地得到发展，而合成性虽然总是存在，但可以或多或少地被凸显"[③]。接着费伦区分了人物"纬度"（dimension）与"功能"（function）。纬度指"脱离文本之外来考虑的人物可以具有的属性（attribute）"，功能指"文本通过不断发展的结构对这种属性的具体使用"。由于人物的三个组成部分都有"纬度"和"功能"之分，所以具体作品的人物就有合成纬度/合成功能、模仿纬度/模仿功能、主题纬度/主题功能。纬度只有通过作品"进程"才能转化为功能，但并非所有的纬度都

---

① James Phelan, Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology, Columbus: Ohio State University Press, 1996, p.101.

② Jonathan Culler, Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1975, p.235.

③ James Phelan, Reading People, Reading Plots: Character, Progression, and the Interpretation of Narrative, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1989, p.3.

能转化为功能，如勃朗宁（Robert Browning）的《我的最后一位公爵夫人》（*My Last Duchess*）中，公爵的主题纬度就不能转化为主题功能，因为该作品的主旨不是对人物下结论，而是表现人物性格；而在戈尔丁（William Golding）的《蝇王》（*Lord of the Files*）中，杰克的主题纬度（渴望权力、为一己之利不惜破坏大自然、只顾眼前利益等）都能转化为主题功能，因为这些纬度都有助于实现作品的最终目的：展现人类内在的"恶性"。再如，当模仿特征被用于创造可信的真人的幻觉时，模仿纬度就转化为模仿功能，但像斯威夫特的格利佛就只有模仿纬度，而没有模仿功能。对人物的合成成分而言，纬度总是功能，但人物的合成性可以公开（如班扬的《天路历程》），也可以隐含（如《我的最后一位公爵夫人》），二者对读者的效果是完全不同的。必须强调的是，费伦区分的三个"人物成分"以及"纬度/功能"都是建立在人物与"作者的读者"交流基础上的。只有"作者的读者"既能看到人物的"模仿性"，又能看到人物的"合成性"和"主题性"；只有"作者的读者"才能通过作品进程看到人物各个成分的属性纬度如何转化为功能。不难看出，费伦区分人物的"模仿""合成"和"主题"三个成分，从某种程度上综合了人物的各种不同研究方法，更符合读者的实际阅读体验。他区分"功能"和"纬度"，并将二者的转换置于"进程"的函数之中，使其人物分析模式可以灵活用来分析各种不同的叙事。

国内著名叙事学者申丹教授认为，① 不能区分主题纬度与主题功能，因为"只有在作品中具有主题功能的人物特征方能称作主题性特点（即主题纬度）"；② 不应该讨论模仿纬度向模仿功能的转化，因为"只要叙事读者眼里的人物是真的，人物就具有模仿功能，读者就会关心人物的命运，并对人物做出各种情感反应"；③ 根本不存在虚构（即合成）功能，因为"虚构性（合成性）是人物无法摆脱的特性"[①]。对于第一个分歧，笔者认为关键在于理解费伦对"纬度"和"功能"的定义，即"脱离文本之外来考虑的人物属性"，而功能是指在具体作品进程中"实现"了的属性。脱离了文本规定的人物（可能）具有的主题属性肯定多于在文本中"实现"了的主题属性，所以完全可以区分主题纬度与主题功能。事实上，《阅读人物，阅读情节》一书的第三章就专门论述"进程"如何确定哪些主题纬度转化为主题功能；第二个分歧的根源在于对"读者"的看法，尤其是"作者的读者"：申丹教授将"叙事的读者"和"作者的读者"看成两个并列的阅读位置，互不相干，前者相信故事世界

① 见申丹《多维、进程、互动：评詹姆斯·费伦的后经典修辞性叙事理论》，《国外文学》2002 年第 2 期，第 2-11 页。

的真实性，后者相信故事世界是作者的虚构；费伦则将“叙事的读者”包含在“作者的读者”位置以内，所以“作者的读者”既能意识到“模仿成分”，又能意识到“合成成分”，具有“双重意识”[①]。在“叙事的读者”眼里，的确没有模仿纬度和模仿功能之分；但费伦从修辞的角度，考虑的是“作者的读者”如何对人物做出“各种情感反应”，在“作者的读者”眼中，自然存在人物模仿纬度和模仿功能的差异，如格利佛，虽然“叙事的读者”认为他是真的，具有模仿的特征，但对于“作者的读者”而言，他的某些特征的确破坏了真人幻觉（也就是说，他的有些模仿纬度没有转化为模仿功能），从而降低了模仿成分，增加了反讽的主题成分。对于最后一点，费伦和申丹教授没有分歧：人物必然具有合成性，因此所有的合成纬度都是合成功能，造成阅读差异的仅在于合成功能的强弱或隐显。

在以上两个区分的基础上，费伦提出了叙事人物修辞分析方法的任务：① 探讨（虚构人物）三个成分的性质，包括纬度与功能的关系；② 探讨三种不同功能之间的种种关系；③ 探讨叙事进程的性质和种类以便更好地理解纬度转化成功能的机制[②]。

由于费伦在其修辞的人物理论中总是强调人物的多重成分，以及叙事“进程”本身在探讨人物各种成分之间的关系时的作用，因此他反对单一的、普遍的人物阅读理论。比如，他反对结构主义的人物分析方法，因为该方法仅关注人物的“合成”成分；他反对“主题主义”（thematism），因为该方法仅关注人物的“主题”成分。再如，在分析“主题主义”缺陷时，费伦引用了列文（Levin）对主题主义的批判，但费伦指出，列文仅承认人物的行动模仿性，完全否认人物主题性，因而走向了另一个极端。对于“主题归纳应该在什么时候结束”这一问题，费伦引用了罗伯特·肖（Robert Scholes）的观点，即只有当触及基本的，且含义宽广的文化符码（cultural code）后，主题归纳才能宣告结束。费伦则用自己的概念指出，“主题归纳应该止于何处”的问题不取决于任何抽象的规则，而取决于具体文本中叙事进程确立的人物

---

① 如果严格按照拉比诺维奇的定义，“叙事的读者”和“作者的读者”是两个不同的位置，应该截然分开。申丹与费伦的分歧在于，费伦将“作者的读者”与布思的“隐含读者”等同起来，即隐含作者心目中的读者，这样的“作者的读者”当然应该包含“叙事的读者”位置，而申丹则按照拉比诺维奇的定义，认为“作者的读者”是将故事世界视为虚构的阅读位置。这一认识得益于申丹教授的帮助，特此感谢。

② James Phelan, Reading People, Reading Plots: Character, Progression, and the Interpretation of Narrative, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1989, p.11.

模仿功能和主题功能之间的具体关系[1]。

费伦对具体文本的研究也充分体现了以上特点。比如他对奥威尔(Orwell)的《1984》的分析表明,该小说最终强调的是人物温斯顿的主题功能,但这些主题功能的实现又建立在充分发展人物模仿功能的基础上;他对奥斯汀(Jane Austin)小说《傲慢与偏见》(*Pride and Prejudice*)的分析则表明,女主人公伊丽莎白具有多重主题功能,这是作品进程的重要组成部分,“这个进程是行动的,也是思想的。思想的进程的确提高了读者对伊丽莎白和达西的情感强度,但是伊丽莎白性格中的主题功能极大帮助了读者理解他们最终的结合,从而让主题功能和模仿功能融合起来了”。费伦将《傲慢与偏见》分析成“主题功能和模仿功能融合”无疑是对他自己的老师S.赛克斯的挑战,因为后者认为,像《傲慢与偏见》这样的行动小说的效果是制造最大限度的模仿幻觉,人物的主题功能只能在参与制造模仿幻觉时才有作用。以下是费伦对一些具体文本分析后的结论,读者可以更直观地体会费伦的分析方法。

《傲慢与偏见》

(1) 奥斯汀在突显伊丽莎白作为模仿人物的过程中,同时利用该人物来探索和例证需要表现的主题。读者不仅可以将某些普遍的观念(即主题)赋予作品及其人物,作品本身就已经带有这些观念,并在“行动中的人物(characters in action)”的逐步展开中发展这些观念。

(2) 文学作品的再现成分(representative component,即主题成分)既非细节与普遍观念直接相关的结果,也非文本丰富的个性化表现的结果,而是人物的模仿和主题层面被转化为功能的结果。由于人物的不同模仿和主题层面可以被转化为不同的主题功能,所以,至少《傲慢与偏见》表明,各种主题功能并不融合为一个功能,也没有以某个功能为中心的功能结构,而是相当离散的。

(3)《傲慢与偏见》中,某些模仿功能或主题层面并没有转化为主题功能(也就是说,不能让读者通过这些模仿功能去对一类人做出反应)。

(4) 虽然主题分析不可避免地要对文本细节进行选择和压缩,但不能认为这一过程完全是随意的。任何主题批评家都必须,也只能选取人物的某些属性来分析这些属性如何转化为主题功能。但认为“小说是通过某些主题功能来建构和组织”的说

① James Phelan, Reading People, Reading Plots: Character, Progression, and the Interpretation of Narrative, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1989, p.62.

法则明显有问题，因为小说不可能通过几个抽象的主题来建构，大量的模仿层面（也许并未转化主题功能）带给了读者模仿的乐趣，也是叙事进程的主要组成部分。

《法国中尉的女人》

（1）人物的模仿和主题功能之间可能有三种不同的关系：一个功能附属于另一功能；两个功能并行发展；两个功能融合。

（2）主题分析只是叙事分析的一个部分。

（3）不同叙事需要不同主题化过程。《傲慢与偏见》中，不同的模仿特征被转化为不同的主题，而在《法国中尉的女人》中，进程作用于多个模仿特征转化为同一主题功能。

（4）进程，尤其是进程如何利用模仿特征，决定主题归纳应止于何处。如，莎拉之缺乏模仿功能使读者得以做出更为宽泛的主题归纳。

（5）凸显人物的合成成分往往会在"叙事的读者"和"作者的读者"之间制造距离。这意味着，叙事者和"作者的读者"之间会产生张力（tension），从而使叙事进程复杂化，作者可以利用这种张力使我们的兴趣从人物的模仿成分转移到主题成分。

（6）叙事进程如何发展没有一成不变的规则。不稳定性（instability）可以一开始就引进，也可以慢慢引进；可以先发展张力，再发展不稳定性。

《活着就是讲述：人物叙事的修辞与伦理》（2005）：（人物）叙事者的修辞研究方法

费伦 1996 年的《作为修辞的叙事》明确了他的修辞叙事理论的基本思路和研究方法，1989 年的《阅读人物，阅读情节》详细论述了虚构人物的修辞分析模式，他在 2005 年出版的《活着就是讲述》则聚焦于（人物）叙事者的修辞研究模式，并进一步拓展了（人物）叙事的伦理层面。

费伦在《活着就是讲述》一书中所谓的"人物叙事"是指叙事者为故事主人公的叙事，也就是热奈特在《叙事话语》（*Narrative Discourse*）中定义的"自我叙事"（autodiegetic，即主人公讲述自己的故事）。费伦探讨了虚构的人物叙事和非虚构的人物叙事（如自传和回忆录）中的修辞和伦理内涵，即这些人物如何"将他们的生活转化为讲述"，这些讲述在认知、情感和伦理三个方面产生了什么效果，以及这些效果是如何产生的[①]。可以看出，费伦在此探讨的仍然是作者、文本和读者之间

① James Phelan, Living to Tell about It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration, Ithaca and London: Cornell University Press, 2005, preface.

的多层次修辞交流关系。费伦概括了他在该书中使用的修辞理论模式:① 将"叙事"定义为"某人在某场合下为某种目的为某人讲述发生过的事情";② 叙事的意义存在于作者主体、文本现象(包括互文关系)、读者反应之间的循环中。作者为特定目的设计叙事(设计内容包括语言、技巧、结构、形式、文本对话关系以及文类、读者规约),而读者反应则可检验作者设计的效果;③ 不同的"有血有肉的读者"可以共享和比较对文本的理解;④ 作者和读者的交流是多层次的,包括读者的知识、情感、心理和价值等;⑤ 作者主体、文本现象和读者反应之间循环往复的关系以叙事的内部逻辑(即叙事进程)为准;⑥ 叙事的多层次修辞情景意味着叙事也是多层次的伦理情景①。从理论上看,费伦在《活着就是讲述》中有以下一些特色:

1. 关于修辞交流模式

在费伦看来,人物叙事是一种"间接的艺术"(art of indirection),即作者通过一个人物讲述故事这样的方式来与读者交流。也就是说,人物叙事中存在两个交流层次:一是人物叙事者与其受述者的交流;二是作者与读者的交流,而人物与受述者的交流层次被包含在作者与读者交流层次之中。人物叙事的特殊之处在于,叙事者本身就是故事的主人公,所以这个叙事者在承担叙事功能的同时,还承担人物功能。作为人物,按照费伦在《阅读人物,阅读情节》中的模式,读者将对他/她的三个成分(即模仿成分、主题成分和合成成分)作出反应;作为叙事者,他/她不仅要与受述者交流,还要和"作者的读者"交流,为"作者的读者"提供必要的信息。修辞叙事理论以前提出的交流模式层次非常清晰,(真实)作者与(真实)读者交流,(隐含)作者与(隐含)读者交流,叙事者与受述者交流,人物与人物交流,每一个交流层次都有自己的限制。比如,叙事者不能讲述他不可能获得的信息(如人物叙事中,叙事者因为本身也是人物,所以不能透视其他人物的内心世界);受述者已经知道的信息,叙事者不能讲述。费伦提出,人物叙事中,由于(隐含)作者与叙事者之间的特殊关系,有时候叙事者可以执行(隐含)作者的功能,即叙事者可以讲述受述者已经知道的事情,其修辞意图不针对受述者,而是针对(隐含)读者,让其知道必须知道的信息。费伦把人物叙事者的这种功能称为"揭示功能"(disclosure

---

① James Phelan, Living to Tell about It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration, Ithaca and London: Cornell University Press, 2005, pp.18-23.

function)，认为这也是人物叙事者的叙事功能之一①。

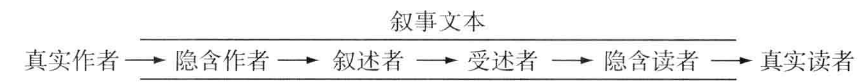
不仅如此，费伦还对经典叙事交流模式中隐含作者的性质进行了重新思考。我们不妨先看看查特曼的著名叙事交流图式：

叙事文本

真实作者 → 隐含作者 →（叙述者）→（受述者）→ 隐含读者 → 真实读者

在这个对称的模式中，隐含作者处于文本之内：也就是说，隐含作者是文本的建构，是真实作者和真实读者用以交流的文本手段。虽然布思提出，隐含作者是作者的“第二自我”，但布思也主要将隐含作者看成文本的总体规范，用来检验叙事者的可靠性。总之，经典叙事理论倾向于将隐含作者看成文本特性，而不具有人的主体性（见本文关于布思的论述）。

与此相对照，费伦将隐含作者定义为：“（隐含作者）是实际作者的标准化(streamlined)形象，是实际作者的能力、个性、态度、信仰、价值和其他特征在具体文本创造中的真实或非真实的表现。”② 按照这个定义，隐含作者既可以是实际作者的真实再现，也可以不是，但相比于其他经典修辞叙事学家，费伦明确将隐含作者和实际作者放在一起讨论，而不是将它看成文本属性，“隐含作者不是文本的产物，而是创造文本的主体”。值得注意的是，当费伦将隐含作者从文本内“请”到文本外时，他仍然将“隐含读者”留在文本内。这样费伦修正过的叙事交流模式就变成了：



费伦认为，这样看待隐含作者的性质有四大优势：① 有助于理解叙事写作和阅读行为。作者写作时创造了一个自我形象，读者阅读时也明白他们是在通过和一个真人交流了解他在叙事中创造的形象；② 可以讨论真实作者和隐含作者的差异以及这种差异可能带来的伦理问题；③ 可以讨论集体创造的作品；④ 可以阐明

---

① 在《作为修辞的叙事》中，费伦分析了《了不起的盖茨比》中尼克的叙事功能。作为人物，有些信息尼克不可能获得，但这些信息是(隐含的)读者必须知道的，这时候尼克就发挥其叙事者的功能，直接讲述这些信息，这不仅没有损害叙事的真实感，反而是叙述显得非常经济。费伦据此认为，第一人称叙事中，“我”的人物功能和叙事者功能不必重合，可以在两个不同的交流层次上起作用。

② James Phelan, Living to Tell about It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration, Ithaca and London: Cornell University Press, 2005, p.45.

修辞分析中作者自传的作用:其有用性取决于隐含作者和真实作者的重合程度。至于隐含读者,费伦认为这是隐含作者在文本创造出来的假想读者,所以仍然应该留在文本内[①]。

我们认为,费伦强调隐含作者的主体性质的根源在于他对叙事修辞的基本定义,即作者、文本、读者之间循环往复的关系,如果隐含作者仅由文本规定,就很难跳出文本,实现三者的交流。将隐含作者看成真实作者创造的自我形象,就可以将文本与真实作者联系起来考察了(这在人物叙事,特别是非虚构自传中尤为重要)。但不得不看到,费伦在打破经典交流模式中的对称关系时也带来了一些问题。在查特曼的对称模式中,隐含作者和隐含读者在文本内交流,真实作者和真实读者在文本外交流,这个模式尽管显得比较简单,不能覆盖叙事交流的所有途径,但该模式却与其建构原则是一致的,那就是修辞交流以作者为主导:作者创造文本,读者从阅读文本中获取作者的修辞意图。费伦的修辞模式需要考虑作者、文本、读者三者的复杂关系,然而,他的交流图式尽管考虑了真实作者参与修辞交流的可能性,但如果将隐含读者仍然放在文本内,并且与"作者的读者"等同,那么,该隐含作者与真实读者的联系就被切断,真实读者就无法参与到叙事交流中。这明显不是费伦的初衷。事实上,如果按照费伦提出的交流模式,我们不妨将叙事交流看成三个过程:一是作者写作,二是读者阅读,三是作者和读者的交流活动。作者写作过程中的因素包括真实作者、隐含作者、叙事者、受述者、隐含读者,这一过程的基本路线是:真实作者通过第二自我对其隐含读者讲述一个叙事者对受述者讲故事的故事(相当于费伦区别的两个叙述层次)。读者阅读过程的因素包括"实际的读者""作者的读者""叙事的读者",这一过程的基本路线是:"实际的读者"通过努力进入"作者的读者"和"叙事的读者"位置去阅读故事,然后对其评价。这样,叙事交流的图式就应该是双向,而非单向。

2. 关于不可靠叙事

布思将不可靠叙事者定义为"与隐含作者规范存在距离的叙事者"。由于费伦更加重视隐含作者、叙事者和隐含读者之间的关系,因此在考察不可靠叙事的时候,他置重于作为讲述者的叙事者与作为阐释者的隐含读者之间的关系。从表面上看,布思和费伦对"不可靠性"的定义有很大不同,但二者在本质上并无差别:布

① James Phelan, Living to Tell about It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration, Ithaca and London: Cornell University Press, 2005, pp.7-46.

思的“隐含作者”和费伦的“隐含读者”实际上是同一内涵，隐含作者为隐含读者而写作，隐含读者则完全理解隐含作者的意图，也就是说，隐含作者规范和隐含读者规范没有距离。值得注意的是，如果将布思定义中的“隐含作者”等同于“真实作者”，或者将费伦定义中的“隐含读者”等同于“真实读者”，那么关于叙事可靠性的讨论就会变得更为复杂，也会出现更多偏误。“隐含作者”与“隐含读者”从某种程度上讲既是真实作者的创造，也是真实读者的阅读再创造，因而二者必然带有真实作者和真实读者的印记，但我们不能因此将真实作者和真实读者推向极致，用它们来取代“隐含作者”和“隐含读者”。如完全使用作者传记和史料或完全用实际读者的个人阅读经验为标准来断定叙事者的可靠程度，都会或多或少地导致远离文本实际，造成判断与文本的脱节。因此，在费伦的修辞理论模式中，“不可靠性”仍然由“作者的读者”判断，属于费伦叙事修辞层次中第一步的研究内容。当然，费伦并不排斥“实际的读者”从自己的立场对隐含作者使用的“不可靠性”进行评价。

费伦从叙事者的功能出发，认为叙事者和隐含作者之间的距离发生在三条轴上，即报道（人物、事实和事件轴）、读解（知识/感知轴）和评价（伦理/评判轴）[①]，而隐含读者对叙事者与隐含作者之间的距离的态度可能有两种：一是认为叙事者完全错误，二是认为叙事者部分错误。这样，叙事者的不可靠性就可分为六种：错误报道、错误读解、错误评价；不完全报道、不完全读解和不完全评价。费伦在区分这六种不可靠性的同时指出：① 在报道、读解和评价三条轴上产生的不可靠性经常可以互为因果，比如，“错误报道往往由于叙事者缺乏知识或错误价值观所致，因此错误报道常常与错误读解和错误评价相伴而生”；② 叙事者在叙述过程中，并不总是可靠或者不可靠，而经常是在某些时候可靠，有些时候不可靠，或者在某些轴上可靠，但在其他轴上不可靠；③ 不可靠类型，尤其是“错误”与“不完全”两类不可靠性之间的差异难以判断[②]。

费伦对叙事者可靠性及可靠程度的讨论无疑复杂化了隐含作者和隐含读者之间的交流。在人物叙事中，叙事者的可靠/不可靠可以用来揭示叙事人物的性格，引导隐含读者对叙事人物及其所述事件做出反应。

---

① 布思在《小说修辞学》中，仅归纳了叙事者在事件报道和评价方面的不可靠性，没有归纳叙事者在理解上可能造成的不可靠性。

② James Phelan, Living to Tell about It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration, Ithaca and London: Cornell University Press, 2005, pp.3-51.

3. 人物叙事的叙述类型及其修辞效果

费伦在《活着就是讲述》中重点分析了人物叙事中不同叙述方式的修辞功能。由于人物叙事中叙事者讲述的是自己的故事,叙事者的叙述方式明显与叙事者如何重构自己过去的经历紧密相关,也就是说,在人物叙事中,叙事者讲述的内容和其讲述方式同样重要。费伦不但强调这些叙述方式对"作者的读者"的影响,更强调(实际的)读者对这些叙事方式的(知识的、情感的和伦理的)反应和判断。

费伦详细讨论了人物叙事中的不可靠叙述、限制叙述(restricted narration,叙述者仅报道事件,但不对事件做解释和评价)、省略叙述(elliptical narration,叙述者故意不叙述某些事件,但读者根据上下文能够推断出这些事件)、压制叙述(suppressed narration,叙述者明显在叙述中压制了某些信息但在其他地方又透露出这些信息)在虚构和非虚构叙事中的应用及其唤起的复杂修辞关系。比如在纳波科夫的《洛丽塔》中,费伦首先分析道,"我"作为叙事者同时具有不可靠性和自我意识性,也就是说,"我"故意在叙述中不可靠,目的是为自己对多罗瑞丝的暴力行为辩护;与这个叙事目的相关的是,叙事者在叙述过程中完全采用自己的眼光,但在小说的最后一章,作为叙事者的"我"采用了人物"我"和多罗瑞丝的双重聚焦,这表明叙事者"我"的讲述目的经历了一个伦理的转变:从自我辩护转变成了"直面自己的罪恶和多罗瑞丝的痛苦"。但叙事者在前面叙事中津津乐道自己对多罗瑞丝的暴行,又让作为"实际的读者"的费伦觉得,叙事者在最后的这种转变"根本不起什么作用"。再如,在凯瑟琳·哈里森(Kathryn Harrison)的回忆录《吻》(*The Kiss*)中,作者讲述了自己与父亲保持长达四年的乱伦关系。凯瑟琳这样叙述自己在机场送父亲的关键场面:

> 机场广播播放了父亲航班的最后一次登机请求。我想转身,却感到他的手用力抵在我的脑后,把我紧紧地抱过去,他吻我的方式变了,不再是那种纯洁的、闭唇的吻。
>
> 我父亲用力将他的舌头深深地伸到我的嘴里:湿湿的、固执的、不安分的,然后退了出去。他提起相机箱,灿烂地笑着,跟在旅客队伍的最后,消失在飞机中……
>
> 这个吻吓了我一跳。我知道那样做是不对的,这也让我明白,我得为这事保密。
>
> 那之后的很多年,我一想起那个吻,就会感觉像被蝎子叮过一回:让我从头到嘴地麻木。打那之后,我开始慢慢地、不由自主地沉睡,失去意

志，终至瘫痪。那是我父亲种下的毒药，以便让他吞噬我，以便让我愿意被他吞噬。(《吻》，第68-70页，根据费伦的引文译出)

在这个关键场面中，叙述者“我”(即凯瑟琳)将自己描写成了受害者的角色：父亲在这件事上是主动的，而自己完全是被动的。但凯瑟琳在后面的叙述中，又将这个吻说成是“热吻”，并渴望父亲给自己那样的吻。因此，费伦认为，凯瑟琳在这个关键场面中的叙述是压制叙述，也就是说，凯瑟琳在撒谎。由于在《吻》这样的回忆录中，叙事者和隐含作者并没有距离，所以，如果说凯瑟琳在撒谎，作为隐含作者的哈里森也在撒谎。哈里森把自己与父亲的关系讲述出来，其目的是获得已经死去的母亲的谅解，实现心理平衡，但在“实际的读者”(如费伦)看来，由于她不能真诚地面对自己的内心，轻易地推卸责任，因此她的讲述目的并没有很好实现，而且对作为当事人的父亲来说，也是不公平的①。

以上例证说明，费伦在这部分的分析中，尤其注意叙事者讲述目的、其使用的叙述技巧和读者判断之间的关联：在人物叙事中，首先是“作者的读者”如何对隐含作者(“我”)的讲述做出反应，然后是“实际的读者”如何对“作者的读者”进行(阐释的、美学的和伦理的)判断。费伦的模式既关心真实作者因素，也关心文本技巧，还关心真实读者因素，以及这三者的相互作用。可以说，费伦的修辞叙事研究模式较好地实现了经典修辞学和后经典修辞学之间的平衡。

M.卡恩斯：言语行为理论与修辞叙事学

当费伦坚持认为，叙事交流是“作者主体、文本代理和读者反应”三者循环往复的关系的时候，另一位修辞叙事学者迈克尔·卡恩斯(Michael Kearns)则坚定地持“强硬的语境”立场，否认叙事文本的内在属性，认为叙事交流开始于读者，并终结于读者。卡恩斯借鉴“言语行为理论”(speech act theory)，在兰瑟、普拉特、费伦、热奈特和巴赫金等叙事理论家基础上来阐述自己的修辞叙事理论，旨在将经典叙事学和修辞学结合起来，用修辞学的工具来分析文本和语境之间的相互关系以

① 另外一名“实际的读者”对凯瑟琳叙述的评价与费伦形成了对照。她认为，凯瑟琳的叙述技巧显示了“一颗被动的、死沉的、受伤的心灵开始活跃”。见 Janis McLarren, Review of Living to Tell about It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration, Studies in the Novel, 38, 2006, pp.377-379。

解释读者如何体验叙事。

卡恩斯把叙事作为一种社会行为:叙事不只是“讲述”,还是“行为”;叙事是一种话语(discourse)类型,不是文本类型(genre),叙事只有在恰当的语境中才能起到叙事的功能[①],因此,叙事是一种特殊的言语行为,涉及在特定语境中作者和读者的交流,而修辞叙事学就以这种交流行为为研究对象。卡恩斯沿用雷克特(Richter)在《叙事/理论》(*Narrative/Theory*)一书中对“修辞叙事学”的定义,即修辞叙事学关涉“叙事做什么,或者叙事怎样起作用”,并认为,叙事从一开始就是一个作者和读者之间的交流行为。值得注意的是,卡恩斯的强硬语境立场使他将这种交流行为的重心完全放在“语境”和读者一边,否认文本内在属性参与交流的自足性。比如他的语境立场促使他得出以下结论:“文本中没有任何因素能够确保文本被读成叙事,而文本外特征(至少)可以使读者考虑将信息性或议论性话语看成叙事的可能性。”这无疑是一种非常极端的立场,完全否认了文本结构对读者可能产生的影响,但我们认为,不妨将卡恩斯的以上论断理解为:文本因素只有放在特定语境中才能参与与读者的交流活动。实际上,在卡恩斯以“言语行为”理论为框架的修辞叙事学中,的确没有任何文本因素可以独自起作用。如经典叙事学广为讨论、并认为是文本内在属性的概念如故事/话语、虚构性、叙事性、进程、意义等在卡恩斯的修辞叙事学里,都是在语境作用下由读者推导出来的产物,同时,它们也不能直接作用于读者,而是必须在规约、语境等因素的参与下才能作用于读者。

卡恩斯借鉴“言语行为”理论中的“相关性原则”(principle of relevance,包括认知相关原则和交流相关原则)、“合作原则”(cooperative principle)、“标记性”(markedness)等概念来探讨叙事中文本和读者的交流关系。他首先讨论了叙事文本的“展示”(display)性质:叙事文本中,说话者不仅仅为了提供某些信息,而是有一个(或多个)目的,意图在读者中引起特定反应;读者认识到展示文本的这个目的性,然后或者对之表示赞同,或者表示反对。接着他主要讨论了叙事文本提供的两个位置:读者位置(audience position)和声音位置(voice position),真实读者在这些位置上的基本规约(Ur-conventions)和非标记情况,以及语境如何限制读者对这些基本规约的应用。卡恩斯认为,修辞叙事学要“尽一切努力为真实读者与叙事之间交流的所有关键成分确定出非标记的情况”。叙事交流成分是否有标记性取决

① Michael Kearns, Rhetorical Narratology, Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1999, p.2.

于“合作原则”，而“合作”与否取决于对由性别、社会地位、种族等因素决定的权力和权威的期待①。由此可见，卡恩斯的“非标记”依赖于具体的、文化的语境。

在读者位置上，卡恩斯借鉴拉比诺维奇区分了三种阅读位置：实际的读者、作者的读者（authorial audience）和叙述的读者（narrating audience）②。三个阅读位置中，“作者的阅读”位置是真实读者的“基本规约”。真实读者会自动进入作者的假想读者位置，追问这样的问题：“为了成为这个作品的最好读者，我应该把自己放在什么位置？”“作者的读者”会主动建构作者统一的创作意图，这是“作者的读者”的非标记情况，但如果“读者感到作者（而不是叙述声音）违背了合作原则：比如所叙事件没有可述性，或作者似乎对文类规约和用法规约缺乏控制”，“作者的读者”就会到“实际的读者”位置上去做“标记性的阅读”。在读者位置上，卡恩斯还提出了另外两个“基本规约”：自然化（naturalization）和进程（progression）。前者指读者在阅读中“自动应用真实世界百科知识以及百科知识的组织框架”，后者指读者体验叙事发展路线，找出叙事的意义。“自然化”的非标记情况是读者可以自动使用叙事唤起的“文化参考框架”（cultural frames of reference），而“进程”的非标记情况是读者体验叙事进程中的“不稳定性”（instability）因素，但体验不到“紧张因素”（tension）。卡恩斯在这里借鉴了兰瑟对“自然化”的讨论和费伦对“进程”的讨论。值得注意的是，兰瑟讨论“自然化”时主要考虑真实读者，尤其是“自然化”过程中的性别政治含义，而卡恩斯讨论的“自然化”是读者的一种认知过程；费伦讨论的“进程”主要考虑“作者的读者”对叙事的阅读体验，卡恩斯考虑的是真实读者对叙事的阅读规约。这样，在这三个“基本规约”基础上，而卡恩斯归纳出了真实读者的非标记阅读过程：读者面对叙事文本，自动进入“作者的阅读”位置，在文本中推导出一个可能的人类世界（“自然化”），然后经历“进程”中的不稳定因素③。

在声音位置上，卡恩斯综合各家，区分了读者阅读中可能体验到的各种声音，包括“虚构外声音”“隐含作者”“讲述声音及层次”和“聚焦者”。实际读者自动相信，虚构叙事中的声音是多种多样的（polyglossia），这是卡恩斯提出的另一个阅读

---

① Michael Kearns, Rhetorical Narratology, Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1999, p.25.

② 卡恩斯和拉比诺维奇分类不同之处是：卡恩斯用 narrating audience 替换拉比诺维奇的 narrative audience，以此强调该阅读位置是针对“叙述的”，而不是整个“叙事的”。

③ Michael Kearns, Rhetorical Narratology, Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1999, pp.8-67.

“基本规约”。虚构外声音(extrafictional voice)包括书名、简介、目录等,这些声音帮助读者建构真实作者的形象:性别、与作品世界在时间上和空间上的距离、作品所属文类等。卡恩斯认为,读者建构隐含作者形象时有两种非标记的情况:① 虚构世界外的声音和隐含作者在性别、年代、社会阶层、意识形态等方面一致,而且二者都是“唯一的、连贯的和公开的”;② 隐含作者声音和文本内的叙述声音有明显区别。也就是说,真实读者会自动将隐含作者和虚构世界外的真实作者相等同,但与文本内的叙述者相区别,因为很明显,叙述者不能等同于作者。对于文本内各种叙述声音及层次,卡恩斯认为,连贯的、不发生转换的叙事层次是非标记情况,比如马克·吐温的《哈克贝雷·芬》(*Huckleberry Finn*)的开头部分,哈克既把自己放在虚构世界中,同时又称自己是另一部小说中的人物,这就发生了层次的转移,属于有标记的情况。因此,卡恩斯提出,修辞叙事学首先应该识别作品的叙述声音,然后追问叙述行为的层次,以及叙述声音与讲述的故事之间的关系,最后研究“有标记的”声音完成了哪些其他言外行为,以及这些行为如何从美学上、伦理上、情感上、知识上影响读者。

卡恩斯认为,具体作品的修辞叙事学分析包括决定作品的“声音”和“读者”位置中哪些成分是最重要的,这些成分如何相互作用,除了叙述之外它们还起什么言语功能,在何种程度上它们是有标记的,它们如何违背合作原则,如何产生言外之意,以及所有这些成分如何影响真实读者与作品的关联,卡恩斯的修辞叙事学就是研究具体作品阅读中,真实读者的语境如何决定读者遵循或者违背阅读规约,以及由此产生的阅读效果,这种修辞叙事学研究的重心是“叙述行为及其言外行为,而不是故事本身”,因为叙述行为及其言外行为才是影响读者与故事交流的最直接因素。

不难看出,卡恩斯的修辞叙事学与费伦的修辞叙事理论之间的差异:卡恩斯的主要任务是找到真实读者阅读叙事的规约和非标记情况,费伦的主要任务是研究叙事结构如何作用于隐含读者,以及真实读者如何反作用于叙事结构和隐含读者。卡恩斯的主要目标是建构以读者为中心的修辞叙事诗学,费伦的主要目标是对具体叙事做出修辞性阐释;卡恩斯分析具体叙事是为了证明其理论框架,费伦建构理论框架是为了分析具体叙事。

笔者认为,卡恩斯的强硬语境主义立场,以及他对“言语行为”理论的借鉴也给他的修辞叙事理论带来了一些问题。首先,强硬的语境主义立场使他在理论上过度强调“语境”在读者与文本交流过程中的决定作用,忽略文本结构本身的作用。意义的确是在“语境”中产生的,但正如德里达所说,语境是无限的,那么由什

么来限制语境，使之与文本意义相关呢？卡恩斯在实际文本分析中，一方面毫无余力地反复强调自己的强硬语境主义立场，一方面又将自己的分析建立于文本本身基础之上，造成了理论和实际的脱节。事实上，任何研究真实读者阅读体验的理论都只能建立在文本和语境关联的基础上，卡恩斯这种理论上的极端主义容易给读者造成误解。其次，由于使用"言语行为"理论框架，卡恩斯必须花大量篇幅描述阅读基本规约，虽然卡恩斯也体现出对传统术语的思考和改进，但不能否认的是，他描述的阅读基本规约不过是多数人的共识①，换句话说，他着力研究的阅读规约实际上并未提出新鲜的内容，反而使一些基本常识被蒙上了理论外衣，显得深奥而令读者难以理解。从读者的角度研究阅读过程，恰恰是近年来逐渐兴起的认知叙事学的任务。

① 见申丹《语境，规约，话语：评卡恩斯的修辞性叙事学》，《外语与外语教学》2003 年第 1 期，第 1-10 页。

第五章 认知叙事学[1]

本章提要:认知叙事学关注的则是读者对叙事的认知过程,包括叙事理解和叙事阐释。认知叙事学借鉴认知心理学、认知语言学、人工智能等相关学科方法和概念,试图揭示读者对叙事的理解过程和阐释过程。认知叙事学的任务既不像经典叙事学那样研究叙事结构和叙事语法,也不像女性主义叙事学那样阐释具体叙事,甚至也不像修辞叙事理论那样提出某种阐释模式,而是研究这些叙事结构(及语法)和阐释理论背后的"普遍"认知规律。本研究主要涉及认知叙事学的三个重要方面:① 用于解释读者建构叙事世界过程的"可然世界"理论;② 叙事理解中的"图式"理论,包括故事图式和话语图式,图式的调用,破裂或纠正;③ 叙事人物的认知理论。不难发现,认知叙事学虽然强调从读者角度研究叙事,但一般并不关心读者的阐释,而是关心读者理解/阐释产生的过程。在这里,"认知诗学"完全可以与结构主义叙事学相提并论:两者的研究驱动均来自于寻找普遍规律,只不过结构主义叙事学将眼光投向文本内部,认为不同内容、不同媒介的文本均包含一些永恒不变的深层结构,而"认知诗学"则将眼光投向读者的大脑深处,认为那里潜藏着一些亘古常青的认知规律。由此可见,认知叙事学虽然并不否定经典叙事学,但也不像女性主义叙事学和修辞叙事学那样借鉴经典叙事学范畴来进行叙事阐释,而是转换角度研究读者认知的诗学,因而是对经典叙事学研究范式的一种补充和超越。

---

① 认知叙事学与修辞叙事学的概念相似,二者的研究过程相同,但最终指向不同:都研究叙事作品的结构特征与读者的关系,但认知叙事学研究读者经过哪些认知过程达到对作品的阐释,或者作品结构及相关阐释体现了读者的哪些认知心理和过程,修辞叙事学研究作品对读者的效果,以及读者对作品的(阐释、美学和伦理)判断。认知叙事学倾向于把作品的结构特征全部看成读者的认知心理表征,修辞叙事学倾向于认为作品结构中包含引发读者判断的意向性。

认知叙事学的本质及研究任务

认知叙事学是美国当代后经典叙事理论中非常重要的分支。为弄清楚认知叙事学的本质，我们先看看戴维·赫尔曼对它的定义：

> 认知叙事学综合（经典）叙事学和认知研究相关学科（如心理学、人工智能、心理哲学等）的概念及研究方法，旨在为叙事结构（包括叙事语法的规则系统）及叙事阐释等相关理论建构一个认知基础，以弄清叙事生成与理解中起作用的符号结构和认知资源之间的关系①。

这个定义首先指出了认知叙事学和经典叙事学之间的关系，认为二者并非截然对立，而是一种继承和发展的关系。尤为重要的是，认知叙事学并非完全抛弃经典叙事学对叙事结构及叙事语法的研究，而是要为它们"建构认知基础"，也就是要探入叙事结构和叙事语法的"黑匣子"，弄清其深层次的认知机能。认知叙事学的另一个任务是利用认知语言学和认知心理学的相关研究方法，为叙事阐释找到认知心理基础。从这个定义来看，认知叙事学的任务不是研究叙事结构和叙事语法，也不是阐释具体叙事（甚至也不是某种具体的阐释理论），而是研究这些叙事结构（及语法）和阐释理论背后的"普遍"认知规律。了解这一点后，我们就不难理解认知叙事学的本质：它并不研究实际语境中的实际读者对具体叙事的阐释和反应，而是研究叙事理解与认知能力之间的关系。从这个角度看，认知叙事学与其他后经典叙事学派别（如女性主义叙事学和修辞叙事学等）有很大差别。例如，女性主义叙事学研究实际社会历史语境中的女性作家如何通过使用不同叙事"声音"来表达自己的"权威"②，或者叙事结构如何参与读者性别身份的建构③；修辞叙事

---

① David Herman, Narrative Theory and the Cognitive Sciences, Stanford: CSLI, 2003, Introduction. 译文转引自唐伟胜《叙事研究中的认知取向》，《天津外国语学院学报》2005 年第 1 期。

② Susan Lanser, Fiction of Authority: Women Writers and Narrative Voice, Ithaca and London: Cornell University Press, 1992.

③ Warhol Robyn, Having a Good Cry: Effeminate Feelings and Pop-Culture Forms, Columbus: Ohio State University Press, 2003.

学则研究作者、文本、读者之间的多层次交流关系[①]:二者均涉及作者(或读者)的具体创作(或阅读)语境与阐释之间的关系,聚焦于读者对叙事的阐释和反应过程。与此相对照,认知叙事学则并不关心具体社会文化语境中的读者,它主要关注叙事的"规约性接受过程"[②]。换句话说,认知叙事学研究的内容是叙事意义赖以产生的规约"如何作用于阅读过程"[③]。

事实上,由于都注重"规约",作为后经典叙事理论派别的认知叙事学与"结构主义"叙事学似乎有更多的亲缘关系。首先,两者都致力于构建"普遍"理论。众所周知,从茨维坦·托多罗夫、罗兰·巴特到格雷玛斯、布雷蒙等结构主义叙事学学者的主要任务就是为叙事寻找普适的叙事语法[④],而认知叙事学使用的工具中,从图式理论、影射理论、引喻理论到认知语法等,也都是用来建构叙事理解的普遍规律的。其次,某些结构主义者建构的叙事语法模式本身就可被看做读者的普遍认知模式。比如,法国人类学家兼结构主义者列维-斯特劳斯(L. Strauss)对神话进行研究之后,发现浩如烟海的神话底下隐藏着某些永恒的"深层结构",任何特定的神话都可以被浓缩成这些结构,其中的变项是一些普遍的文化对立(如生/死,天堂/尘世等)和处于这些对立项之间的象征符号。这些深层结构在不同文化中可以演变出具有不同价值的表层结构。可见,作为人类学家,列维-斯特劳斯并不关心叙事序列,他关心的重点是赋予神话意义的结构模式[⑤]。换个角度看,列维-斯特劳斯"深层结构"也是读者理解叙事的基本认知结构。再如托多罗夫对叙事序列的论述。他将叙事分为最小叙事单元、序列和文本。其中,最小叙事单元是一些基本命题,可以是表示行动元的命题,如:"X 是国王",也可以是表示动作的命题,如"X 娶了 Y"。五个命题构成一个序列:表示初始平衡的命题——表示外力侵入的命题——表示失去平衡的命题——表示恢复平衡力量的命题——表示新平衡的命题。而序列按照嵌入(embedding)、接续

---

① James Phelan, Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology, Columbus: Ohio State University Press, 1996.

② 见申丹《叙事结构与认知过程:认知叙事学评析》,《外语与外语教学》2004 年第 9 期。

③ Joanna Gavins and Gerard Steen, Cognitive Poetics in Practice, London and New York: Routledge, 2003, p.8.

④ 见唐伟胜《范式与层面:国外叙事学研究综述》,《外国语》2003 年第 5 期。

⑤ C. Levi-Strauss, The Structure Study of Myth, in Structural Anthropology, New York: Anchor, 1955, p.59.

(linking)、交替(alternating)等方式连接起来就构成完整的叙事文本[①]。这里，托多罗夫对叙事序列的描述也可被看成是"叙事文类"的情节原型。最后，一些认知叙事学研究者也借鉴结构主义研究模式，建立自己的叙事认知语法。比如莱恩借鉴布雷蒙(Bremond)的叙事序列功能分析模式，建构虚构世界情节的动态模型和形式表征[②]。事实上，结构主义叙事学和认知叙事学有众多相似性，我们甚至可以认为认知叙事学是新一代结构主义叙事学。当然，结构主义叙事学和认知叙事学之间存在本质差异：前者认为叙事结构(或语法)内在于文本，因而将精力完全放在叙事语法的描写，后者则认为叙事结构是文本符码和读者协商的产物，因而注重描写这一协商过程。

文学研究(包括叙事)的认知方法在近年来异军突起，但也遭到了部分学者的置疑，焦点在于认知科学能否与文学(叙事)研究嫁接，成为真正的跨学科研究[③]。虽然认知叙事学注重研究读者的阅读过程，即文本语言及结构与读者认知过程之间的关系，因此认知叙事学"有利于丰富对语言特征和结构特征的理解"[④]，但从传统上看来，文学(叙事)理论的主要任务是发掘文本意义，但认知叙事学的主要目的是研究阅读的心理过程，因而"对于探求叙事意义的贡献并不大"，也不能"预测文本意义释放的方式"，因而难以成为挖掘故事意义的工具[⑤]。但我们认为，这并不妨碍认知叙事学的价值。正如斯多克威尔(P.Stockwell)所说：

> 认知诗学的目的应该是解释读者如何在某个情景下取得了某种理解。这样，认知诗学本身没有预测能力，不能提供阐释。但其优点在于，如果认真讨论(文学)阅读，就只能使用认知诗学的框架[⑥]。

---

① R.A.Selden, Reader's Guide to Contemporary Literary Theory, Kentucky: University Press of Kentucky, 1986, pp.60-61.

② Marie-Laure Ryan, Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory, Indiana: University Bloomington and Indianapolis Press, 1991, pp.124-148.

③ M.Sternberg, Universals of Narrative and Their Cognitivist Fortunes(I), Poetics Today, 24, 2003, pp.297-395.

④ 见申丹《叙事结构与认知过程：认知叙事学评析》，《外语与外语教学》2004 年第 9 期。

⑤ 见唐伟胜《叙事研究中的认知取向》，《天津外国语学院学报》2005 年第 1 期。

⑥ Peter Stockwell, Cognitive Poetics: An Introduction, London and New York: Routledge, 2002, p.7.

再次比较一下经典叙事学与认知叙事学的共同点有助于我们理解认知叙事学的本质:二者均为“诗学”范畴,研究普遍规律。经典叙事学研究叙事结构和叙事语法,认知叙事学虽然融入了“语境”和“读者”因素,但并非研究具体的语境和个体读者,而是将“语境”和“读者”抽象化和形式化,研究(作为文类的)“叙事语境”的共性,以及作为叙事(这一文类的)读者的认知共性(我们当然可以称之为叙事的认知语法)[①]。我们知道,20 世纪 90 年代初经典叙事学遭到“语境主义”(contextualism)的猛烈抨击(女性主义叙事学是其主要代表)[②]。后者认为,结构主义叙事学脱离具体阐释语境,因而是没有用处的,应该予以彻底抛弃。如女性主义叙事学的代表人物之一苏珊·兰瑟批判经典叙事学没有研究女性作家作品,因此其得出的结论是片面的,必须加以改造,同时应该将阐释语境纳入到叙事学中(以便对叙事做性别批评)[③]。但是,现在我们普遍认为,经典叙事学虽然可以被(语境主义叙事学倡导的)叙事批评所补充和丰富,但仍不失其“诗学”地位,其作用是为以女性主义叙事学为代表的批评实践提供分析工具。认知叙事学的地位和作用与经典叙事学非常相似:我们也可以讨论认知叙事学在实际语境中的应用,比如女性读者/叙事者/人物的特有认知过程,从而为性别政治服务,但这并不损害认知叙事学作为诗学的价值。

在理解认知诗学(包括认知叙事学)的过程中,我们应该注意避免两个倾向:① 认知叙事学既然结合“读者”和“语境因素”,就应该致力去研究个体读者的阅读过程,并考虑“文化语境”,将“认知方法和社会学方法结合起来”[④]。在被称为“第一本”以“认知诗学”命名的专著中,斯多克威尔在正文中借用“图形/背景”“原型”“认知指示”“概念隐喻”等认知语言学或心理学概念讨论了文学阅读的普遍规律,很明显是在建构普遍的“认知诗学”(这从该书的标题《认知诗学》中也能看出),但在该书《序言》中,作者却提出,认知诗学是在研究个体读者阅读经验基础上,提炼

---

① 笔者此处的归纳得益于申丹在《叙事结构与认知过程:认知叙事学评析》中的主要观点,特此鸣谢。

② 语境主义叙事学对经典叙事学的抨击可从美国颇有影响的杂志《今日诗学》(Poetics Today)在 1991 年组织的关于叙事学的大讨论中看出端倪。这次讨论主要集中于语境叙事学的研究内容及其与经典叙事学的对话。

③ 见唐伟胜《性别政治,身份建构与叙事形式:西方女性主义叙事学的理论起源及发展》,《文学理论前沿》2007 年 6 月。

④ J.J.Weber, A New Paradigm for Literary Studies, Or: the Teething Troubles of Cognitive Poetics, Style, 38, 2004, pp.19-515.

“可表达意义形成过程的模式”（即带有普遍性的阅读规律），明确宣称认知诗学研究“围绕真实世界中真实读者在不同文化、经验和文本语境中的文学阅读差异”。这里斯多克威尔在理论和实践上的自相矛盾非常明显。② 过度夸大基于身体经验的认知在叙事理解中的作用，忽略作为文类的叙事规约对叙事理解的制约。比如，弗雷曼在《建构文学认知理论》中这样定义“认知诗学”：

> 认知诗学的特点是……认为意义不存在于语言之中，而更多存在于意义被语言提取的过程中。也就是说，我们作为说话者/读者会将自己的世界知识带入话语或文本的理解，包括文化知识，社会政治经济知识，等等。进一步说，所有这些知识都通过我们的“身体经验”，也就是我们在物质世界中的取向得到概念化。我们对文本意义的理解程度取决于我们拥有的世界知识的程度[①]。

弗雷曼在这里将“世界知识”界定为“文化知识，社会政治经济知识”，并认为这些知识都是基于身体经验的概念化产物，这些概念化的“世界知识”完全决定我们对文本意义的理解。概念化就是一个认知过程，所以弗雷曼的基本观点可以归纳为：（抽象的，普遍的）认知过程将我们从身体经验中所获得的世界知识概念化，概念化后的世界知识决定我们对文学的理解。弗雷曼的“认知诗学”建立在这个抽象而普遍的认知过程上。实际上，弗雷曼在这篇文章的论述中，主要借鉴认知语言学中的“隐喻”和“映射”概念，将它们上升为“普遍”的认知规律，然后来研究文学文本中的“认知结构”（弗雷曼称之为原型解读，prototypical reading），以及这种结构对实际读者具体阐释的制约，即实际读者无论采用何种框架（女性主义、马克思主义、神学等），其阐释都必须符合文学作品脱离了具体阐释语境的原型解读，否则就是错误的。可见，弗雷曼关心的并非不同社会文化语境中读者的具体阐释，而是决定文本组织和文本阐释的深层认知结构。这无疑是认知诗学（或认知叙事学）的核心所在，但问题是弗雷曼在论述中完全不提作为文学作品（或叙事作品）的文类规约对原型解读的制约，使用“超”文类的认知规律来解释文学（或叙事）读者对文学作品的认知过程，这明显失之偏颇。

---

① Margaret H. Freeman, Poetry and the Scope of Metaphor: Toward a Cognitive Theory of Literature, in Antonio Barcelona, Metaphor and Metonymy at the Crossroads: A Cognitive Approach, Berlin and New York: Mouton de Gruyter, 2003, p.272.

毫无疑问,认知叙事学从认知心理学、人工智能研究和社会语言学及认知语言学等学科中吸取了很多营养,使这门跨学科研究形成了众多相关却又不同的研究模式。曼弗雷德·雅恩(Manfred Jahn)在《Routledge 叙事理论百科全书》(2005)为"认知叙事学"撰写的词条中提及的与认知叙事学相关的学科及理论包括:记忆理论、感知理论、认知图式理论、可然世界理论、心理空间理论、话语分析、哲学、心理学等[①]。乔安娜·加文斯(Joanna Gavins)等(2003)提出两类认知诗学(包括认知叙事学)研究模式,一种与"认知语言学"有关,另一种与"认知科学"有关,并提出未来的认知诗学应该研究二者的结合[②]。

赫尔曼最近在《Routledge 语言及语言学百科全书》(2007)撰写的"叙事:认知研究方法"词条中,更详尽地归纳了认知叙事学的历史发展和研究范式,包括结构主义范式,社会语言学范式和认知科学范式[③]。早期结构主义试图解释特定叙事"信息"的生产和阐释的深层符码(如巴特的五种符码),赫尔曼认为虽然结构主义者没有考虑叙事的语境和读者等交流因素,但对叙事深层符码的研究却可以被看成认知叙事学的先驱。20 世纪 60—70 年代,几乎与结构主义同时兴起的社会语言学和话语分析被用于叙事研究,比如拉波夫(Labov)等(1967)综合了结构、语境和认知因素,提出了个人叙事的宏观单元(macro-units):抽象描述(abstract)、引入(orientation)、发展行动(complicating action)、评价(evaluation)、结果(result)、结尾(coda)[④],并在每一个宏观单元中识别了语言结构标记,这些标记可以使阐释者将

---

① Manfred Jahn, Cognitive Narratology, in David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan eds., Routledge Encyclopedia of Narrative Theory, London and New York: Routledge, 2005, pp.67-71.

② Joanna Gavins, Gerard Steen, Cognitive Poetics in Practice, London and New York: Routledge, 2003, p.8.

③ 见 David Herman, Narrative: Cognitive Approach, in Encyclopedia of Language and Linguistics, London and New York: Routledge, forthcoming, 本部分关于认知叙事学研究模式的讨论主要基于这篇文章。

④ 拉波夫认为,个人(口头)叙事结构上的每一节点(也就是这些宏观单元)就像插槽,可以存放任何信息。口头叙事的这种结构以各种变体出现在书面叙事中:如在中世纪罗曼司(romance)中,引入主人公时,介绍非常简短,而在巴尔扎克那里被发展成为关于主人公历史的长篇大论(可能覆盖几页,甚至几十页)。尽管如此,巴尔扎克的小说结构仍然没有脱离口头叙事的基本结构。同样,口头叙事中的片段结构(episodic structure)在书面叙事中也以次框架(secondary frame),甚至主要认知框架出现,对应不同的认知功能:文本主框架、表达核心经验、解释或评论等。该结构的任何节点上,都可以插入评论或解释性的非情节成分,所以实际叙事可能比本图式要更复杂,但从深层结构看,本图式基本概括了任何叙事的结构。见唐伟胜《叙事性的认知图式及认知基础》,《四川外语学院学报》2005 年第 3 期。

叙事内容“块分”(chunk)为叙事序列中的(宏观)单元。另外，拉波夫的这个框架强调了“意义”(point)的重要性，即故事讲述人需要提供各种线索，以让参与者推断为什么要在话语中包括那些内容。拉波夫的研究明显涉及了语境和读者的认知，对认知叙事学的发展产生了较大影响。

认知科学范式建立在人工智能研究、认知心理学和认知语言学基础上。20世纪70—80年代，认知心理学家和人工智能研究者提出叙事生产和理解的深层认知结构问题，致力于研究“故事语法”(story grammar)及“知识表征”(knowledge representation)。例如，曼德勒(Mandler)认为，故事都有一个深层的或基础的结构，该结构基本保持稳定(尽管故事的表层内容可能完全不同)，其中包括许多有顺序的成分，因此可以将故事分成单元(场景、片段)，将它们作为读者认知机能的形式表征，讨论这些单元序列化和嵌入化的原则。① 尽管建立完全的故事语法已经是认知心理学的过去时，但今天人工智能的工作却是建立在早期这些工作之上：许多理论家试图建立故事识别和生成规则系统②。这项工作旨在建立大脑设计和理解故事能力的形式表征，并用计算机系统来检验这些形式模式的有效性。“知识表征”主要研究人们创造和理解故事的认知基础，包括原型知识如何降低处理难度和处理时间等问题。比如，库克(G.Cook)研究文学(包括叙事)动态阅读中读者的“图式”(schemata)如何被调用，破裂或纠正③；弗雷姆斯(Frames)研究读者采取的自上而下(top-down)还是自下而上(down-top)的叙事处理策略以及优先规则(preference rule)④；埃默特(Emmott)研究读者如何在阅读中建立起特定“语境框架”(contextual frame)，以及这个框架的激活和转换规则⑤；帕默(A.Palmer)使用社会心理学、哲学和语言学中“行动中的社会思维”(social mind in action)概念，研究读者如何使用各种文本线索推断虚构人物的思想，包括思维叙述、语言表征、行为描写(思想和身体行为是一个思想的连续体)⑥等等。基于认知语言学(认知语法)

① J.M. Mandler, Stories, Scripts, and Scenes: Aspects of Schema Theory, Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum, 1984.

② P.Sengers, Mateas M, Narrative Intelligence, Amsterdam: John Benjamins, 2003.

③ G.Cook, Discourse and Literature, Oxford: Oxford University Press, 1994.

④ Jahn M. Frames, Preferences, and the Reading of Third-person Narratives: Towards a Cognitive Narratology, Poetics Today, 18, 1997, pp.441-468.

⑤ C.Emmott, Narrative Comprehension: a Discourse Perspective, Oxford: Oxford University Press, 1997.

⑥ A.Palmer, Fictional Minds, Lincoln: University of Nebraska Press, 2004.

的叙事研究使用范畴化理论、身体经验、概念隐喻、图形/背景、映射等概念讨论叙事及其理解问题。比如,弗卢德尼克(Fludernik)将经验性(experientiality)作为叙事的必要构成部分,对她而言,仅有事件序列还不足使之具有"可述性",事件序列必须能够被读者"体验"才算得上是叙事,因此纯历史记载就称不上叙事,而戏剧则可称为叙事[①];特纳(Turner)使用"寓言投射"(parabolic projection)概念来描述读者的故事阅读过程,即使用一个熟悉的源故事来理解不熟悉的经验(或目标故事)[②];赫尔曼使用图形/背景理论讨论叙事话语中空间的指称过程[③];埃默特则将图形/背景关系作为语境框架的关键组成部分。

赫尔曼区分了两次认知革命:第一次认知革命从行为主义朝认知研究转向,认为人说话做事的时候有心理过程;第二次认知革命也接受认知过程,但他认为这些过程内在于言语行为。人们只有通过参与话语,才有心理存在。如果承认这个区分,我们可以看到,以上认知叙事学的研究模式均属于第一次认知革命的结果,强调研究叙事阅读过程中的认知心理过程及其表征,其基本前提是认知原则及认知过程存在于阅读之前,阅读仅激活这些原则或过程。第二次认知革命则试图将这种关系颠倒过来,认为阅读过程可以建构读者的认知过程。例如维果特斯基(Vygotsky)认为,个人的心理机能(intramental functioning)可能来自以前的集体心理机能(intermental functioning)的经验或共享思维[④]。赫尔曼则提出,可以将叙事作为"认知工具",即用叙事来提高人类的认知能力,他区分了叙事支持的五种问题解决能力:将经验归块(chunking experience)、在事件间注入因果关联(imputing causal relations between events)、处理"典型化"问题(managing typification problem)、使行为序列化(sequencing behaviors)、拓展理解力(distributing intelligence)[⑤]。用自己的模式,赫尔曼分别探讨了叙事史诗《比奥沃夫》(*Beowulf*)如何作用于读者的认知能力[⑥],以及华兹华斯的叙事诗《破败的村舍》(*The Ruined Cottage*)中的"嵌入

---

① M.Fludernik, Towards a"Natural"Narratology, London: Routledge, 1996.

② M.Turner, The Literary Mind, Oxford: Oxford University Press, 1996.

③ David Herman, Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative, Lincoln: University of Nebraska Press, 2002.

④ Vygotsky L S, in Cole M, John-Steiner V, Scribner S, Souberman E, Mind in society: the development of higher psychological processes, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1978.

⑤ David Herman, Stories as a Tool for Thinking, In David Herman, Narrative Theory and the Cognitive Sciences, Stanford: CSLI, 2003.

⑥ David Herman, Narrative and Cognition in Beowulf, Style, 37, 2003, pp.177-203.

叙事”结构如何拓展读者和叙事者的认知能力①。

以上提到的认知叙事学研究借鉴的理论众多，包括人工智能、认知心理学、认知语言学、社会语言学等，很多研究更是综合运用各种理论模式，因此本书将不按照借鉴的理论模式而按照研究的不同侧重点来评介各种认知叙事学研究方法，这样读者既可看到当代西方认知叙事学的研究方法，又可看到认知叙事学应用于叙事研究的不同层面。具体地说，本书将分别介绍“可然世界理论”（possible worlds theory，聚焦叙事世界的认知）、人工智能与图式理论（AI & schmata theory，聚焦图式与叙事阅读之关系）、人物认知理论（cognitive approach to characterization，聚焦读者对叙事人物的认知）、人物思维及思维风格理论（fictional mind，聚焦读者对叙事人物心理的认知）、自然叙事学理论（natural narratology，聚焦读者对整个叙事情景的认知）、语境框架理论（contextual frame，聚焦读者对叙事语境转换的认知）、隐喻及映射理论（metaphor and mapping theory，聚焦读者的整体认知理论）、基于认知语法的认知叙事理论（图形/背景）、叙事作为“认知工具”的研究。

“可然世界”叙事理论

叙事过程是建构一个世界的过程：这个世界明显不是“现实”世界，而是作者想象出来的世界，但这个“叙事”世界与“现实”世界又有千丝万缕的联系。读者阅读叙事的过程是试图重构这个世界的过程：重构出来的世界与“叙事”世界和“现实”世界也有千丝万缕的联系。那么，叙事建构的这个“叙事”世界到底有什么特点？它与“现实”世界的关系是什么？读者如何重构这个“叙事”世界？“可然世界”（possible worlds）理论提供了一种崭新角度来回答这些问题。

“可然世界”“叙事世界”“现实世界”

“可然世界”这一概念可以追溯到莱布尼茨（Leibniz）。他站在神学的立场上，认为上帝在创造“现实”世界的时候，也创造了无穷的“可然世界”，等待天才去发现。这个概念后来被一些分析学派的哲学家[如克里普克（Kripke）、刘易斯（Lewis）、雷舍尔（Rescher）、亨迪卡（Hintikka）等]加以改造和利用，用来解决形式

① David Herman, Genette Meets Vygotsky: Narrative Embedding and Distributed Intelligence, Language and Literautre, 15, 2006, pp.357-380.

语义学中的问题,比如表达可能、必然、假设、愿望等的情态语义问题。“我们的实际世界被无穷的可然世界所包围”①,哲学话语不再局限于讨论真实世界,而是拓展到无穷的、未实现的可然世界。关于“可然世界”与现实世界的关系,哲学领域内有两种截然对立的观点:一种以刘易斯为代表,认为可然世界和现实世界具有同样的本体地位,两个世界的差异仅在于“参照点”:站在可然世界内,所谓的现实世界也是可然世界。另一种以雷舍尔为代表,认为只有现实世界才具有本体地位,可然世界只是大脑的产物(梦想、想象、假设或讲故事),因而没有本体地位②。但无论哲学家们怎样看待可然世界和现实世界的本体关系,他们有一点是共同的:可然世界和现实世界是相互区别的世界。

在理解哲学意义上的“可然世界”概念的时候,应该注意这个“可然世界”与亚里士多德“可然世界”概念的区分。在《诗学》中,亚里士多德认为:“诗人的任务不是讲述已经发生的事情,而是讲述那种‘会’发生的事情,也就是根据可然律和必然律可能发生的事情”。亚里士多德这里的“可然世界”通过“可然律和必然律”与现实世界关联,强调文学中的“可然世界”与现实世界的关联,认为文学应该描写在现实中有可能发生的事件,而哲学中“可然世界”概念的核心恰恰在于脱离真实世界,强调两个世界的平行关系,而不是交叉关系。“可然世界”之所以“可然”,并非基于现实生活的“可然律和必然律”,而是基于其自身在逻辑上不违背矛盾律或排中律。换言之,只要自身没有逻辑矛盾,“可然世界”就有充足的理由存在,尽管它也许没有现实基础(如神话世界就是可然世界,虽然它在现实中不可能发生),这样就将可然世界从它与现实的指称关系和模仿关系中剥离出来。

将可然世界界定为人类大脑的产物,进一步突出了可然世界的建构特征,否认了莱布尼茨神学意义上的超验性,这为可然世界从纯哲学概念走向经验领域奠定了基础。从 20 世纪 70、80 年代开始,叙事学家们[埃科(Eco)、多罗泽尔(Dolezel)、帕维尔(Pavel)、莱恩(Ryan)等]从哲学中借用“可然世界”概念来解决围绕“叙事世界”的问题。一般而言,这些叙事学家认为可以直接使用“可然世界”

① Raymond Bradley, Norman Swartz, Possible Worlds: An Introduction to Logic and its Philosophy, Indianapolis, 1979, p.2.

② 此处根据莱恩在《百科全书》中的词条解释整理。见 David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan, Routledge Encyclopedia of Narrative Theory, London and New York: Routledge, 2005, pp.446-450。

来解释叙事世界[①]：叙事世界是可然世界，因为它是由一些没有现实基础的成分（如人物、状态、事件等）构成。比如，哈姆雷特不是现实世界中的真人，而是存在于“另一世界”中的人，这个世界就是莎士比亚虚构的戏剧世界[②]。但在这个“可然的”叙事世界中，哈姆雷特却又是一个活生生的真实存在的人。

用“可然世界”来描述虚构叙事世界，可以克服之前相关理论的种种难点。多罗泽尔将这些理论统称为“单一世界模式”（one-world model），包括指称论、意义论和模仿论，都认为只有一个现实世界，不存在其他世界。指称论从语言是对世界的指称这一观点出发，认为虚构世界没有真实世界的指称，因而不具备实体特征，或者认为叙事没有指称，而只有表达指称的形式；结构主义认为虚构叙事的意义不产生于它与现实世界的指称关系，而产生于符号的能指结构；模仿论则认为虚构世界是现实世界或抽象世界的再现。另外一些观点要么不讨论指称，要么将“虚构”概念完全置放于作者手中，将叙事看成作者与读者共同参与的游戏，而不是一种严肃的活动[③]。可然世界提供了一种“多世界模式”（multi-world model），将叙事世界和现实世界进行剥离，同时将两类世界都看成“真”的，这样就避免了诸如指称或与指称相联系的“意义”问题，同时又避免了仅将叙事世界看成符号能指的游戏。换句话说，可然世界概念可以有效地描述读者对于虚构叙事世界的双重意识：既将叙事世界看成“真”的，从而全身心融入其中，但又将叙事世界看成“假”的，从而与其拉开距离。以叙事世界为参照点，叙事世界就是真的；以现实世界为参照点，叙事世界就是假的[④]。

可然世界理论将虚构世界与现实世界分开，因此认为建立在指称和再现现实世

---

① Ruth Ronen 认为哲学意义上的“可然世界”与叙事“虚构世界”有本体上的差异：前者没有本体地位，后者有本体地位；前者是现实世界的“衍生”（ramification），后者则与现实世界“平行”（paralellism）。见 Ruth Ronen, Possible Worlds in Literary Theory（New York: Cambridge University Press, 1994）, p.8。我们认为，这种观点虽然注意到了虚构世界的建构性质，但没有注意到哲学上的“可然世界”本质上也是建构，而非实际存在，因而完全可以借鉴哲学上的“可然世界”来讨论文学虚构世界。

② Lubomir Dolezel, Possible Worlds of Fiction and History, New Literary History, 29, 1998, pp.785-809.

③ Lubomir Dolezel, Herterocosmica: Fiction and Possible Worlds, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1998, pp.2-12.

④ “可然世界”理论试图解释的这种阅读“双重意识”在修辞叙事理论中也得到了阐述。比如拉比诺维奇区分的“叙事的读者”就是站在虚构世界之内的阅读位置，将虚构世界视为“真的”，“作者的读者”则站在虚构世界之外，清楚地认识到叙事世界的虚构性。

界基础上的模仿论站不住脚,即使虚构世界中有与现实世界中对应的人名(如拿破仑)或地名(如伦敦),两个世界中的人名和地名也完全可以互不对等,或者发挥不同的功能。可然世界理论反对将虚构世界看成现实世界的再现,认为这会极大限制可然世界的丰富性。在多罗泽尔看来,叙事世界既可以再现现实世界,也可以远离(甚至背离)现实世界,不受"逼真性、真实性或可信性"等原则的限制[①]。叙事世界中没有与现实世界完全对等的成分,也就是说,二者没有纯指称关系的成分,但两个世界中的某些成分可能存在基于相似的"对应关系"(counterpart relationship)。但必须注意的是,不管两个世界的对应成分多么相似,他们最终分属于两个不同的世界,受制于两个不同的运行原则。

叙事"可然世界":性质、成分及相互关系

读者通过文本一旦进入由作者建构的叙事世界(或故事世界),就等于进入到了一个可然世界(或文本世界)中,这个世界和现实世界一样,同样由人、物、事件组成,同样有时间和空间,同样有希望与失望,成功与失败,耻辱与荣耀,但这个世界又不同于现实世界。首先,这个世界是语言的建构,读者只能通过语言对这个世界建立表征;其次,这个世界有一个明显的叙述中介,读者通过叙事者的叙述组织接触这个世界。如前所述,这正是可然世界理论的优势所在:它能够解释我们对叙事世界的既真又假的双重意识。有些评论者没有认识到这一点,认为"可然世界"理论过于注重将叙事世界等同于真实世界,该理论"生活在逻辑关系和真实世界中,而不是概念隐喻世界中",因此,该理论与认知诗学是"互不相容"的[②]。其实,"可然世界"理论对叙事世界的阐释可以分为两个部分:一是站在"可然"的叙事世界内讨论该世界的组成成分及相互关系,二是站在"可然"的叙事世界之外讨论读者对该世界的认知表征或重构[③]。比如莱恩将"虚构世界"定义为"由虚构文本投

① Lubomir Dolezel, Herterocosmica: Fiction and Possible Worlds, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1998, p.19.

② Margaret H. Freeman, Poetry and the Scope of Metaphor: Toward a Cognitive Theory of Literature, in Antonio Barcelona, Metaphor and Metonymy at the Crossroads: A Cognitive Approach, Berlin and New York: Mouton de Gruyter, 2003, p.275.

③ 这里再次看到认知叙事学与修辞叙事理论的关键差异所在:两者注重站在可然世界之内研究该世界的相关问题,如叙事者可靠性和叙事层次等,但站在可然世界之外,修辞叙事理论研究这个可然世界对读者的影响以及读者对这个世界的(阐释、伦理和美学)判断,认知叙事学则考察读者如何表征这个世界。关于认知叙事学与修辞叙事理论的差异,笔者将另文详细论述。

射的文本真实世界"[①]，该定义既强调了虚构世界的"真实性"，但也强调了该世界是文本投射(projection)的结果，从而将虚构世界的真实性和现实世界的真实性区分开来。从莱恩对"故事世界"的定义中可以看出她对认知的强调："故事世界是阐释者在自己仿佛置身其中的世界中建立的一个心理模式，该模式包括谁与谁一起，对谁，什么时间，什么地点，什么原因，以什么方式做了什么。"[②] 该定义中，莱恩同时强调了真实性和读者的认知中介。不可否认，和认知叙事学的其他理论相比，由于"可然世界"理论的主要目的是确立叙事世界的"真实性"(请注意区分建立在模仿基础上的"真实")以讨论叙事世界的语义值，因此该理论重点在于探讨这个世界的组成成分及其相互关系，相对忽略了读者对叙事世界的认知过程，但我们不能据此认定，可然世界理论与认知诗学背道而驰。

借用"可然世界"理论，就可以讨论"真实的"叙事世界，这是该理论对叙事研究最大的贡献。但对于这个"可然的"叙事世界的性质，评论界仍存有两种不同的观点：一种观点以莱恩为代表，认为叙事世界构成一个完整的可然世界，读者根据"最小偏离原则"(principle of minimal departure)来填补该世界中的空白，即，叙事世界中已经陈述出来的命题真假由叙事世界的原则确定，没有陈述出来的"空白"则由读者自己的"经验现实"(experiential reality)来填补。另一种观点以多罗泽尔为代表，认为叙事世界是一个不完整的可然世界，读者根据作者显现或隐藏的信息填补该世界留出的空白，并确定该世界的统一结构和信息渗透(informational saturation)的程度。两种观点分歧的核心在于：前者认为叙事世界本身是一个完整的、独立的本体，"空白"是叙事世界内部质地的不完整性造成，而后者则认为这些"空白"是叙事世界本身的不完整性所致。也就是说，前者的不完整是相对于完整的叙事世界而言，而后者的不完整是相对于完整的现实世界而言[③]。我们认为，莱恩的观点更强调重新建构叙事世界过程中读者作为认知者的作用，因此能更好地解释读者根据不同的经验现实在文本世界中填补的多种"空白"(如对同一作品，女性主义读者建构的世界与结构主义者不同)，而多罗泽尔的观点更强调作者对该

---

① Marie-Laure Ryan, Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1991, p.23.

② Ryan(1991).转引自 David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan, Routledge Encyclopedia of Narrative Theory, London and New York: Routledge, 2005, p.570.

③ 此处根据莱恩在《百科全书》中的词条解释整理。见 David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan, Routledge Encyclopedia of Narrative Theory, London and New York: Routledge, 2005, pp.446-450。

建构过程的限制作用，读者只能填补而不能超越作者建构的“统一结构”之内的空白。实际批评中，我们完全可能同时填补莱恩和多罗泽尔论述的这两种空白。

莱恩将“可然的”叙事世界看成另一个完整的、真实的世界，将它称为“文本真实世界”(Textual Actual World, TAW)，作者是决定这个世界现实的唯一权威。正如现实世界中有许多可能实现，但未能实现的“可然世界”一样，TAW 世界中也有许多“可然世界”，通常表现为可能性、必然性、信仰、责任、愿望等情态结构，莱恩将 TAW 中的“可然世界”称为“文本中其他可然世界”(Textual Alternative Possible World, TAPW)。和“文本真实世界”不同，这些世界通常是不完整的，而且可能是“不真实”的(和 TAW 中确定的事实和命题相比)。多数借用“可然世界”理论框架的叙事学家，无论是埃科、帕维尔，还是多罗泽尔、莱恩都非常强调对 TAPW 的研究。比如埃科将文本看做“制造可然世界的机器”，并将文本世界分为三类：① 作者想象并用语言表述为“实际状态”的可然世界；② 人物想象、相信或期望的可能的“亚世界”(subworlds)；③ 读者在阅读过程中想象、相信或期望的亚世界，可能在作者的可然世界中成为现实，也可能成为“反现实”(counterfactual)[①]。埃科区分第一个可然世界就是相对于现实世界的“文本真实世界”(TAW)，第二个可然世界就是相对于“文本真实世界”的“文本中其他可然世界”(TAPW)。

莱恩借鉴哲学对“可然世界”的界定[②]，将 TAPW 分为人物的“知识世界”(knowledge world)、愿望世界(wish-world)、义务世界(obligation-world)、伪装世界(pretended worlds)和虚构世界(f-universes)[③]。其中，知识世界涉及人物的知识、信仰或无知，愿望世界涉及人物的期待和愿望，义务世界涉及人物按照社会法则和道德法则应承担的责任或受到的制约，伪装世界涉及人物为某种目的假装相信某种知识、假装期望某种状态或承担某种义务，虚构世界则涉及人物心理创造物(如梦想、幻觉、幻想或编造出来的故事等)。这些世界镶嵌在文本真实世界中，可能与文本真实世界形成多重冲突关系，从而推动叙事世界的发展。比如，人物缺乏某种知

---

① Emberto Eco, The Role of the Reader: Exploratoin in the Semiotics of Texts, Bloomington: Indiana University Press, 1984, p.246.

② 如 James McCawley 根据可然世界的建构方式，将可然世界分为梦想、假设、预想、幻想、愿望、意图、信仰和知识等类型。见 James McCawley, Everything That Linguists Always Wanted to Know About Logic, But Were Shamed to Ask, Chicago: Chicago University Press, 1978, p.326。

③ Marie-Laure Ryan, Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1991, p.114-133.

识就可能导致与文本真实世界形成冲突，人物的愿望与文本真实世界确立的标准也可能互为矛盾，这些冲突和矛盾就构成了文本可然世界发展的动力。莱恩尤其重视人物的虚构域，她认为这些建构不仅仅是文本真实世界的附属，其本身也构成完整的世界，人物暂时逃离了文本真实世界，将自己置于虚构域中，相信其中事件的真实性，让虚构世界取代文本真实世界。虽然如此，人物虚构域有时也可以隐喻地完成知识世界/愿望世界/义务世界对文本世界的功能，比如通过虚构域让人物获得某些（关于自己或世界的）知识或者激发某种欲望，但有些虚构域作为独立存在物可以改变文本真实世界的面貌①。可以看到，莱恩这里的"虚构域"实际上就是热拉尔・热奈特所定义的"嵌入叙事"的一种类型，只不过热奈特从结构主义的角度出发更关注嵌入叙事的形式分类，而莱恩从可然世界的角度出发更关注虚构域对叙事语义的贡献②。事实上，莱恩甚至宣称，"情节的美学价值大小取决于虚构域的种类和丰富性。"③

多罗泽尔将叙事世界看成由作者建构的不完整的世界，因此需要研究这个世界的构成因素、构成原则、真实性认定等问题。在他看来，叙事世界是由"人、自然、状态、事件、行动、交流、心理生活"等成分构建而成，包括人的行为及其动机，交流中的权力关系和交流模式等，而这些成分受两类宏观原则所支配：一是选择原则（selection），决定哪些结构范畴进入到虚构世界，二是运作原则（formative operation），规定叙事世界的运行秩序④。这里可以清楚地看到多罗泽尔的叙事世界和莱恩的叙事世界之间的关键差异：前者仅考虑由语言符号建构出来的世界，因此和真实世界相比，永远是不完整的；后者除了语言符号世界之外，还包括读者根据"最小偏离原则"和自己的经验现实填补没有语言符号表征的"空白"，从而使叙事世界成为一个完整的可然世界。

和莱恩类似，多罗泽尔将叙事世界的情态结构分为四类：在因果、时间—空间

---

① Marie-Laure Ryan, Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1991, p.119.

② 关于莱恩对嵌入叙事的详细分类，请参见唐伟胜《错乱的世界 错层的叙述：评〈大大方方的输家〉的叙述层次》，《四川外语学院学报》2006 年第 1 期。

③ Marie-Laure Ryan, Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1991, p.119.

④ Lubomir Dolezel, Herterocosmica: Fiction and Possible Worlds, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1998, p.113.

或行动能力方面是否可能/必然(P-world)、按常规或规定是否被禁止/义务(O-world)、按道德标准是否将物体、事件、行动、其他人物区分为好/坏或者无所谓(W-world)以及关于知识、无知或者信仰的认识域(K-world)。多罗泽尔区分的情态结构主要用来描述叙事世界的整体组织和运作原则,以及对叙事世界人物活动的限制作用,但他同时认为个体人物可能与宏观情态结构之间产生"张力",从而演化出各种不同的故事情节[①]。与此相对照,莱恩的情态结构主要用于描写人物的"私人世界"(private worlds)。虽然两者着重点不同,但都将这些情态结构视为虚构世界内部特性,不由叙事世界外的指称来决定。

多罗泽尔进一步论述了叙事世界"真实性"的认定问题。他认为,叙事世界由真实域和虚构域两个部分组成,前者一般由作者(或可靠叙事者)的权威叙述决定,后者由人物话语决定。虚拟域要成为真实域,需要满足三个条件:① 说话者可靠;② 叙事世界中所有人都同意;③ 不能被权威叙述者否定[②]。莱恩还论及其他几类虚构域,包括"非叙述域"(nonnarratable),指在叙事世界中发生,但由于各种原因没有被叙述出来的成分[③];"假叙述域"(disnarrated)指在叙述中被提及,却没有发生的事件。另外,赫尔曼提出了另外一种他称为"假定聚焦"(hypothetical focalization)的特殊虚构域,指由文本中一个不存在的、假定的观察者来建构的叙事世界[④]。

"可然世界"理论对叙事的阐释力与局限

从哲学中嫁接过来的"可然世界"理论有助于回答叙事研究中的某些关键问题,包括叙事世界的语义逻辑以及它与真实世界的关系,叙事文类的细分及其相互关系,读者如何重构叙事世界等。

首先,用"可然世界"来描述叙事世界可以使叙事研究摆脱"模仿"论的困境,同时又能讨论叙事世界的语义。"可然世界"理论观照下的叙事世界是一个与现实世界平行的世界,它的中心是一个独立于现实世界、由权威的叙述者(或隐含作

---

① Lubomir Dolezel, Herterocosmica: Fiction and Possible Worlds, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1998, pp.28-114.

② Lubomir Dolezel, Herterocosmica: Fiction and Possible Worlds, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1998, p.150.

③ 不难理解,Dolezel 的体系中不存在"非叙述域",因为他只关注叙述出来的世界。

④ David Herman, Hypothetical Focalization, Narrative, 2, 1994, pp.53-230.

者)确定的"文本真实世界",而这个文本真实世界又被人物的各种"私人世界"(如知识世界、愿望世界、义务世界、虚构世界等)所包围,两个世界的冲突构成驱动叙事世界发展的引擎。这样,我们不需要讨论叙事世界与现实世界的指称或模仿关系,就可以在叙事世界内部讨论其真假语义值。

其次,"可然世界"理论可以有效解释读者对叙事的阅读过程。读者若以现实世界为参照点看叙事世界,叙事世界就是"假"的;但读者若以叙事世界为参照点,叙事世界就是"真"的,而现实世界则成为另一个"假"的可然世界。正如莱恩描述的那样,"一旦我们进入别人的想象世界,就不能回到现实世界了"[①],也就是说,我们不能使用现实世界的逻辑去判断可然世界。莱恩使用"游戏"来描述这一阅读过程:站在游戏之外,我们知道游戏是与现实不同的活动,但一旦进入游戏,我们就必须遵从游戏制定的规则。

再次,根据可然的叙事世界与现实世界之间可远可近的"读取关系"(accessibility relations),我们可以划分各种各样的叙事世界,对叙事文类进行细分。如莱恩根据叙事世界与现实世界在名称、时间、空间、逻辑、语言等的对应关系,区分出如非虚构叙事、真实虚构(如历史传记)、现实主义小说、科幻小说、神话传奇、怪诞现实主义等叙事文类[②]。

最后,"可然世界"理论可以帮助我们理解很多后现代叙事的文本世界运作机制。比如,全部采用人物视角,或叙事者不断否定自己的叙述,使叙述完全失去权威性,从而拒绝建立读者赖以判断人物世界真假的"文本真实世界",或者建立多个同样真实,但互不相容的文本世界(莱恩归纳了六类"多重文本真实世界"的叙事,包括心理分裂叙事、电脑虚拟叙事、隐喻叙事、元文本叙事、魔法叙事、读者拼凑叙事[③])。多罗泽尔也利用可然世界理论,分析了后现代叙事改写经典的三种宏观策略:① 保持原世界的设计和主要故事,但将它们重置于一个不同的时空(现代

---

① Marie-Laure Ryan, Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1991, p.19.

② Marie-Laure Ryan, Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1991, pp.34-38.

③ 见 Marie-Laure Ryan, From Parallel Universes to Possible Worlds: Ontological Pluralism in Physics, Narratology, and Narrative, Poetics Today, 27, 2006, pp.74-633,在该文中,莱恩还提出应该研究这些"多重文本真实世界"叙事中,人物如何从一个世界到另一个世界以及在此过程中人物的知识世界、愿望世界、义务世界及身份发生了什么变化,研究应该揭示出:文本如何暗示了多重可然世界存在的合理性,作者创造多重文本真实世界有何主题意图。

的、历史的、政治和文化语境)，原世界和改写后的世界是平行关系(transposition)；② 填补原世界中空白，扩展原故事，创建一个原故事的“前历史”或“后历史”，新故事与原世界是“补充”关系(expansion)；③ 创造一个本质上不同的世界，重新设计其结构，改造其故事，与原世界是“论争”关系，削弱或否定原经典世界的合法性(displacement)[①]。

不难看出，“可然世界”理论有助于阐明叙事世界的内部运作机制，而且能充分解释读者为什么能够投入到一个“虚构的”叙事世界中，在不依赖于与现实世界的指称关系和模仿关系的情况下对叙事世界做真假判断。但该理论目前过于注重研究叙事世界的内部语义逻辑，完全切断了叙事世界与现实世界之间的关联，所以既不能解释作者创作的现实因素，也不能解释叙事世界对读者产生的情感或伦理影响。可以认为，“可然世界”叙事理论不是阐释理论，而是研究叙事世界本质和机理的理论，但该理论融入了读者认知的因素，因此，可将“可然世界”叙事理论看成经典叙事理论在后经典叙事理论时期的发展。

图式理论与叙事理解

如前所述，“可然世界”叙事理论虽然也涉及读者认知，但其研究对象主要是叙事本身的特征及运作方式，而不是读者阅读叙事的认知过程，因此“可然世界”叙事理论还不是纯粹意义上的认知研究，而基于人工智能、认知心理学和认知语言学的叙事理论方可称为正脉的认知叙事研究，它们的研究目标是找到叙事阅读过程的普遍规律。本节主要介绍图式理论(及隐喻理论)在叙事整体理解中的相关性，下节将专门讨论这些理论如何具体应用于读者对叙事人物的认知过程。

“图式”基本概念

图式理论源于格式塔(gestalt)心理学，之后应用于人工智能(AI)研究，并进入话语分析领域，成为一种重要的话语理解理论。其基本要点是：通过将新经验与储存在记忆中类似的原型知识进行比较，我们获得对新经验的理解。在话语分析中，

---

① Lubomir Dolezel, Herterocosmica: Fiction and Possible Worlds, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1998, pp.7-206.

图式指“典型情况的心理表征”，阅读的时候，文本中的语言成分或语境成分可以激活大脑中的图式，从而理解话语[①]。由此可见，图式理论是关于话语连贯的理论，即读者怎样使一段话语具有连贯性。传统的语言学重视分析使话语连贯的语言标志，图式理论纳入读者的认知因素，可以进一步完善话语连贯机制的研究。不难看出，使用图式理论来研究话语理解，可以有两个不同的途径：既可研究读者图式知识的结构（如人工智能）及其与阅读过程的互动关系，也可研究读者如何激活这些图式知识的相关推理过程（如话语分析理论），前者不关心图式的激活过程，后者则将图式知识结构视为当然。图式理论和文学（包括叙事）理解研究的结合可以从这两方面入手，当然也可以综合这两个途径。

故事结构图式

叙事图式知识结构的研究与结构主义叙事学中“故事语法”的研究非常相似，但“故事语法”和“故事图式”是两个不同的概念，前者指故事的“规则系统”，用来描写某类文本中的常规成分如何构成故事序列，后者指读者的一种“心理结构”，由读者对故事将如何推进的一套期待组成[②]。为看清“故事语法”和“故事图式”的差异，我们不妨比较两位结构主义先驱普罗普和列维-斯特劳斯的不同研究方法。普罗普将俄罗斯民间故事作为研究对象，考察这一文类的各种功能成分及其序列关系，列维-斯特劳斯则研究神话表层底下的“深层结构”，认为这是超越文化的、普遍的人类认知结构。普罗普研究的是典型的“规则系统”，列维-斯特劳斯致力阐明的则是神话读者的“心理结构”。两者的相似之处在于，无论是“规则系统”还是“心理结构”，均针对叙事中反复出现的“常规成分”。

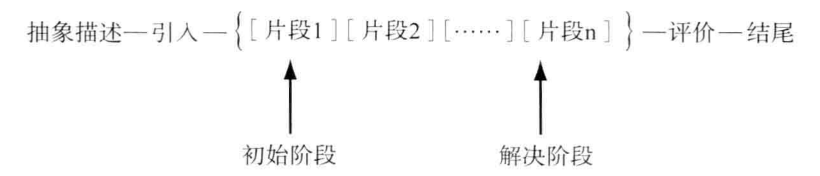
20世纪60—70年代，几乎与结构主义同时兴起的社会语言学和话语分析被用于叙事研究，比如拉波夫等（1967）综合了结构、语境和认知因素，提出了个人口头叙事的宏观单元（macro-units）：抽象描述（abstract），引入（orientation），发展行动（complicating action），评价（evaluation），结果（result），结尾（coda），并在每一个宏观单元中识别了语言结构标记，这些标记可以使阐释者将叙事内容“块分”（chunk）为叙事序列中的（宏观）单元。下图表示口头叙事的图式结构（也就是读

---

① Guy Cook, Discourse and Literature: The Interplay of Form and Mind, Oxford: Oxford University Press, 1994, p.11.

② Jean Matter Mandler, Stories, Scripts, and Scenes: Aspects of Schema Theory, Hillsdale, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Inc.Publishers, 1984, p.18.

者对口头叙事宏观单元的期待)：



拉波夫认为，口头叙事的图式结构上每一节点(也就是故事的宏观单元)就像插槽(slot)，可以存放任何信息，其中“片段”又由开始、叙述小句、背景、事件、结果等成分组成。该结构的任何节点上，都可以插入评论或解释性的非情节成分，所以实际叙事可能比本图式要更复杂，但从深层结构看，本图式基本概括了任何叙事的结构。拉波夫将书面叙事视为口头叙事图式结构的变体：如在中世纪罗曼司(romance)中，引入主人公时，介绍非常简短，而在巴尔扎克那里被发展成为关于主人公历史的长篇大论(可能覆盖几页，甚至几十页)。尽管如此，巴尔扎克的小说结构仍然没有脱离口头叙事的基本结构。同样，口头叙事中的片段结构(episodic structure)在书面叙事中也以次框架(secondary frame)，甚至主要认知框架出现，对应不同的认知功能：文本主框架、表达核心经验、解释或评论等①。

“图式”层级结构与叙事理解

不难看到，拉波夫对口头故事结构图式的研究仅涉及了故事结构，还没有深入涉及读者的认知过程，无法完整解释叙事的理解过程。贤克(Schank)对图式结构的研究为话语(包括叙事)理解机制提供了一套更为完善的理论。贤克提出，我们的认知图式是一个层级结构，由低到高分别是：草案(script)、计划(plan)、次级目标(sub-goal)、目标(goal)和主题(theme)。其中，草案指“决定某个场景的固定行动序列”，可以分为“情景草案”(如餐馆、公共汽车、监狱等)、“人际草案”(如谄媚者、小偷、间谍、吃醋的配偶等)和“工具草案”(如点香烟、发动汽车、炒鸡蛋等)②。理解话语时，我们依据储存在大脑中的草案中“插槽”来填补需要填补的空白，比如草案中的道具、参与者的角色、场景或顺序，从而使话语连贯。如果话语中

---

① W.Labov, J.Waletzky, Narrative Analysis: Oral Versions of Personal Experience, in J.Helm, Essays on the Verbal and V isual Arts, Seattle: University of Washington Press, 1967, pp.12-44.

② R.C Schank and R.Abelson, Scripts, Plans, Goals and Understanding, Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum, 1977, p.41.

没有明确的草案，或者话语提供的情景不适用于我们熟知的草案，我们就自动使用“计划”，即从行动者的意图出发来理解话语的连贯性。贤克举了这样一个例子：

① John got lost. He pulled his car up to a farmer who was standing by the road.（约翰迷路了。他开车追上了一位站在路边的农夫。）

② John got lost. He noticed a chicken. He tried to catch it.（约翰迷路了。他看到了一只鸡。他试图抓住这只鸡。）

句①中，“迷路”草案足以使我们理解约翰的行动；句②中，我们不能使用“迷路”草案，只能从约翰的“计划”来理解他的行动：在这一具体情景中，他试图抓鸡的行动可能与他问路的“计划”有关。

“计划”与更高层次的“次级目标”和“目标”相联系：参与者的“计划”总是为了实现某个“目标”，因此“目标”可以解释“计划”。贤克将“目标”分为五大类，包括满足（饥饿、性、睡眠、瘾等）、享受（旅游、娱乐、锻炼、竞争等）、成就（财产、权力、工作、社会关系、技能等）、保护（身体健康、安全、后代、人类、财产等）、危机处理（事故、火灾、暴风雨等）。“目标”有时候需要更高层次的“主题”来解释，尤其当“目标”没有明确，或者对读者完全陌生（甚至与读者的图式相互抵触）的时候。贤克区分了三类“主题”：角色主题（按行动者身份来理解其行为）、人际关系主题（按行动者之间的权力、亲疏关系理解其行为）、生活主题（按行动者的个人品质、抱负、生活风格、政治态度、身体经验等来理解其行为）[①]。不难看出，和“草案”相比，“计划”“目标”和“主题”更依赖于具体话语情景：“草案”中有相对固定的场景、参与者和顺序，是一种与特定情景相联系的事件图式，而“计划”“目标”“主题”则可以根据不同情景而变化。在叙事理解中，仅有草案是远不够的，因为“草案”仅涉及类型知识结构，不能完全有效地解释具体叙事情景。比如草案知识可以解释“上餐馆”的一般情况，却无法解释“昨天我们去当地法国餐馆”的经验[②]，要完整理解后者，我们必须调用“计划”“目标”“主题”等更高层次的图式知识。下面介绍库克（G.Cook）如何将贤克的图式理论具体用于分析陀思妥耶夫斯基《罪与罚》（*Crime*

① R.C Schank, R.Abelson, Scripts, Plans, Goals and Understanding, Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum, 1977, pp.50-131.

② Jean Matter Mandler, Stories, Scripts, and Scenes: Aspects of Schema Theory, Hillsdale, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Inc.Publishers, 1984, p.75.

and Punishmen)第三段的理解过程[1]。原文如下：

On a very hot evening at the beginning of July, a young man left his garret in S-Lane, went out into the street, and, as though unable to make up his mind, walked alowly in the direction of K-Bridge.

He succeeded in avoiding a meeting with his landlady on the stairs. His garret, right under the roof of a tall five-storey building, was more like a cupboard than an apartment. His landlady, who sub-let the room to him, together with meals and the services of a maid, lived in a separate flat on the floor below. Every time he went out, he had to walk past her kitchen, the door of which as almost always wide open; and every time he walked past that door, the young man experienced a painful and cowardly sensation which made him wince and feel ashamed. He was up to his neck in debt to his landlady and was afraid of meeting her.

It was not as though he were cowardly or submissive. Quite the opposite. But recently he had been in an irritable, tense state—like hypochondria. He had withdrawn into himself and cut himself off from everybody so completely, that he was afraid of meeting anybody, not only his landlady. He was crushed by poverty, but even his imporverished circumstances had recently ceased to be a burden to him. He had lost all interest in daily affairs and could no longer be bothered with them. Actually he was not afraid of his landlady at all, whatever plots she might be hatching against him. But to have to stop on the staris and listen to a lot of silly practical nonsense which was of no interest, to all those nagging demands for payment, to all those threats and complaints, and then to have to wriggle out of it and think up excuses and tell lies…no thank you! A thousand times better slip downstairs like a cat and escape without anybody noticing. (Chapter 1, *Crime and Punishment*)

七月初某个炎热的傍晚，一位年轻人离开他在S巷的阁楼，来到大街上。他似乎拿不定主意，慢慢地朝K大桥方向走去。

---

① Guy Cook, Discourse and Literature: The Interplay of Form and Mind, Oxford: Oxford University Press, 1994, pp.9-102.

> 他成功地避免了在楼梯上碰见房东太太。他的阁楼紧挨在这座五层高楼的房顶下面，不像住人的公寓，倒更像衣橱。租房给他的房东太太有一位女仆给她做饭服务，她们住在楼下另一房间里。每次出去的时候，他都得路过厨房，几乎总是房门大开；每次经过那扇门的时候，这位年轻人心里又痛苦又害怕，这让他萎萎缩缩，羞愧难当。他欠了房东太太很多房钱，因此不敢见她。
>
> 他并非生性懦弱，也非谦卑，恰恰相反。但近来他情绪紧张，动辄发怒，像得了臆想症。他把自己完全封闭起来，切断和任何人的联系，到现在都害怕见人了，不只是房东太太。他穷得叮当响，但近来连贫穷也不再是他的负担了。他对世事已经失去兴趣，因此不再为它们烦心。实际上，他一点也不害怕房东太太，管她使什么花招。但是，被迫在楼梯上停下来，听那些絮絮叨叨的蠢话废话，那些可恶的催债，那些威胁和抱怨，然后必须找借口脱身，撒谎……不，谢谢了！还是像猫一样溜下楼，不让任何人看见要强一千倍。（《罪与罚》第 1 章，笔者译）

库克分析道，在《罪与罚》以上段落中，读者调用的“草案”知识至少包括：情景草案（夏天、城市、阁楼、大桥），人际草案（房客、房东太太），工具草案（年轻人出去）。库克分析的特点是在草案中增加了一个“角度”（viewpoint），也就是说，读者可能使用自己的草案知识，也可能暂时借用人物的草案知识来理解叙事文本。于是“城市”草案就包括如下成分：

类型：情景
角度：读者
内容：城市（可能路径：19 世纪的圣彼得堡）
文本指示词：S 小巷；K 大桥
插槽：
——道具：[房子]、[街道]、[大桥]，公园等
——参与者角色：警察、售货员、学生等
——场景：[散步]、工作、[待在家里]

以上插槽中的内容有些显示在文本中，处于活动状态，有些则处于隐蔽状态，等待引发。

以上段落中的“计划”图式至少包括：年轻人出门，年轻人不愿意看见房东太太，房东太太要房钱，房东太太威胁抱怨，年轻人找借口，年轻人说谎等；“目标”图

式包括:年轻人的目标(尚不清楚,比如为什么他要在傍晚出门,朝大桥走去),年轻人想还钱,房东太太想要回钱,年轻人想躲避房租等;"主题"图式包括:人际关系主题(年轻人是房客)、角色主题(年轻人懦弱)、生活主题(年轻人不愿意和人交往,年轻人贫穷,年轻人神经紧张)等。在这个图式网络中,如果低层次图式不能解释阅读中的连贯性,读者就会使用更高层次图式来解决。

正如库克在分析中再三指出的那样,以上图式分析只是"推测性"的,而且也不完整。首先,图式层次之间的区分并不严格。比如"年轻人是房客"就可能是一个"临时草案",也可能是"人际关系主题",这需要看读者的分析目的。其次,(虚构)叙事阅读中一个独特的现象是作者的图式、叙述者的图式、人物的图式和读者的图式可能相互交织(interveaving)。库克分析道:

> 作者的图式、叙述者的图式、人物的图式和读者的图式相互交织,这在"楼梯见面"中体现得很充分。它既是房东太太追回房钱"计划"的一部分,也是年轻人想出去的"计划"落空的一部分。我们可以猜想,它还实现了作者的"计划",比如作者通过冲突创造兴趣的"计划",或者作者的"目标",即作者想写一部成功小说的"目标"①。

我们认为,"作者的图式、叙述者的图式、人物的图式和读者的图式相互交织"是读者采取不同阅读位置所致。拉比诺维奇提出了三类读者位置,即"叙事的读者"(narrative audience)、"作者的读者"(authorial audience)和"实际的读者"(actual audience)②。简单地说,"叙事的读者"就是融入叙事世界的读者,对其真实性深信不疑,"作者的读者"清楚地知道叙事世界的虚构性,"实际的读者"则指处于具体历史语境中的阅读位置。库克论述的"楼梯见面"中,无论"房东太太的计划",还是"年轻人的计划",都是读者在"叙事的读者"位置采用的图式,而"作者的计划"或"目标"则是读者在"作者的读者"位置采用的图式(该图式包括读者对陀思妥耶夫斯基写作风格的期待)。"叙事的读者"图式解决叙事世界中的连贯问题,"作者的读者"图式则用来解决(隐含)作者意图和文本细节之间的连贯问题,

① Guy Cook, Discourse and Literature: The Interplay of Form and Mind, Oxford: Oxford University Press, 1994, p.109.

② Peter J.Rabinowitz, Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Interpretation, Ithaca and London: Cornell University Press, 1987.

两类图式解决不同性质的连贯，具有不同的功能。比如，库克在分析的段落中发现了一对相互矛盾的图式：一方面，"他把自己完全封闭起来，切断和任何人的联系，到现在都害怕见人了，不只是房东太太"，另一方面，"实际上，他一点也不害怕房东太太，管她使什么花招"。库克将前者看成叙事者的"角度"，后者看成人物的"角度"，前者包含着一个生活主题（年轻人不愿意和人交往），后者包含着人物理解自己的图式（其中也可能有一个生活主题，比如自己勇敢等）。"叙事的读者"可能使用叙事者的图式，也可能使用人物的图式，但无论如何，叙事者的图式和人物图式之间的确造成了矛盾。这种情况下，"作者的读者"的文类图式知识（包括对陀思妥耶夫斯基小说的期待）有助于解决矛盾，也就是，由于了解陀思妥耶夫斯基小说的"复调"特征，"作者的读者"会将叙事者和人物的矛盾在作者的"目标"图式上实现统一。

库克使用贤克的图式结构来讨论叙事，无疑丰富了对叙事认知过程的研究，但他忽略了两个关键问题。首先，他虽然注意到了叙事理解中可能出现图式上的矛盾，但他没有具体论述读者解决这种矛盾的认知过程；其次，库克虽然论述了读者对叙事的理解过程，但没有论述"实际的读者"对叙事的阐释过程。曼福雷德·雅恩（Manfred Jahn）探讨了叙事理解语境中的自上而下（草案或框架驱动）和自下而上（文本数据驱动）两种加工策略之间的互动关系。他认为，草案和框架引导读者理解特定情景、参与者及事件，但随着叙事世界的展开，文本可能促使读者修改甚至改变其正在使用的理解模式。当出现图式矛盾的情况时，由文化决定的优先规则（preference rules）则会起到关键的控制作用，而最为主要的优先规则之一就是"从文本中读取最大限度的认知回报"[①]。雅恩以《瓦特·米蒂的秘密生活》（*The Secret Life of Walter Mitty*，以下简称《瓦特》）为例论述了当图式出现矛盾时读者的认知策略。《瓦特》是一篇典型的嵌入叙事。小说开篇描述主人公米蒂的战争白日梦，随后才转入叙事的第一层次：惧内的米蒂与妻子一起开车前往商场购物。叙事过程中，两个层次共发生了四次交替。交替中没有明确指示语，而是通过叙述者变换不同叙述风格来实现。《瓦特》开篇的描述很容易使读者联想到老套的詹姆斯·邦德式的电影场景。尽管其中有很多不和谐的地方，如司令的衣着、飞机发出的声音等并不符合常规的邦德电影图式，但读者此时无论如何也想不出这是米蒂

---

① M.Jahn, Speak, friend, and enter: Garden Paths, Artificial Intelligence, and Cognitive Narratology, in David Herman, Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis, Columbus: Ohio State University Press, 1999.

的想象世界,而自动采取"自上而下"的加工策略(即文类策略)。当然,有能力的读者(competent reader)会产生疑惑,因为《瓦特》的作者瑟伯(Thurber)并非一位描写战争的作家(这里读者使用的是关于作者的图式),这样,"邦德电影"图式和"瑟伯"图式就产生了矛盾,将读者带进到一条"花园路"上,让他面临充满疑惑的选择。只有当嵌入的米蒂想象世界弹离,叙事第一层次弹入之后,读者才看清楚了花园路的走向。此时读者主动放弃了先前使用的认知框架(即邦德电影框架),启用"瑟伯"框架对叙事进行重新理解,因为战争框架完全无法用来理解第一叙事层次中的世界(即米蒂与妻子之间的关系)。所以,尽管《瓦特》之后又三次弹入了米蒂的想象世界,但读者再不会为之所动。然而,读者的理解到此并没有完结,因为多数读者并不仅满足于看清花园路走向,他们还需要从叙事中获得最大限度的认知回报。具体地说,他们需要知道米蒂与妻子的关系到底怎样,或者说,现实中米蒂的生活状况如何,他为什么要不断对战争场面进行想象?嵌入叙事的不断弹出和弹入驱动着读者对"文本数据"的阐释。想象世界中,米蒂英勇果敢,充满豪气,能决定和改变事态发展的方向;现实世界中,米蒂唯唯诺诺,无所适从,对妻子言听计从,根本没有自己的主见。两个世界的鲜明对比促使读者对米蒂,对生活,甚至对邦德电影产生思考。比如,有些读者从两个世界的对比中看出人物米蒂"白日梦"的荒谬,有些读者则可能从中发现现实生活的无奈,还有读者则可能站在米蒂的角度,看出邦德电影作为文类的虚构性。

弗卢德尼克将叙事看成人类"经验性"(experientiality)的传达,提出读者接受与叙事的深层结构之间存在四个普遍的认知层面,而每个层面下又包含若干参数:① 关于事件的基本图式;② 关于不同视角的图式;③ 关于文类的经验图式;④ 基于以上图式的叙事读解图式[①]。事件图式指读者在真实世界里建立的关于行动、行动序列、行动目标的基本概念(这是库克讨论的主要内容)。视角图式指读者对不同叙事视角下叙事材料安排的期待。叙事视角体现人类的经验,同时也协调叙事的内容。视角可以反映主人公的意识(经验视角),可以反映叙事者的意识(讲述视角),还可以反映观察者的意识(旁观视角)等。自然,这些叙事视角经常发生交叉,从而衍生出更多不同的叙事视角。文类图式涉及读者对不同类型叙事的期待,主要基于读者已有的阅读经验。如读者对史诗和现代主义意识流小说的文类图式会大不相同。基于阅读经验的文类图式还包括读者对不同作家形成的不同图

① M.Fludernik, Towards a Natural Narratology, London: Routledge, 1996.

式，如对狄更斯和乔伊斯的文类图式肯定不一样。可以看出，弗卢德尼克这三个图式都是基于文本经验的图式，与库克的讨论实际并没有太大差异。弗卢德尼克的独特之处在于她提出用"自然化"（naturalization）来解释读者处理非"常规"叙事或者处理与现实生活经验相悖的叙事的心理过程。她认为，读者在阅读过程中面对文本中前后矛盾之处时，不会认为发生了图式冲突，而倾向于启用新的阐释框架去将这些矛盾"自然化"，并为之找到解释依据。一个典型的例子就是"不可靠叙事者"术语的使用。当第一人称（或三人称限知）叙事者图式前后矛盾时，读者就会认定该叙事者隐藏了部分信息，冠之以"不可靠叙事者"，并借此将文本中的矛盾现象自然化。弗卢德尼克认为，读者的阅读习惯也能造成"自然化"。即使是开始最令人无法接受的叙事模式（如第二人称叙事），随着读者接触得越来越多，也会逐渐被自然化为相应的文类名称和文类图式。在第三人称叙事中，读者可以完全进入主人公的内心，这并不符合现实生活经验，但人们早已习惯第三人称叙事，将"进入主人公内心"看成了这类叙事的叙事性参数之一，所以一旦被剥夺了这种特权（如海明威的作品），读者反而会感到不舒服。同理，尽管叙事中展示内心独白不符合常识视角，但在现代主义作品中浸润过的读者对此早已见惯不惊，所以对用第一人称展示主人公临死前内心世界的叙事，读者不仅不会感到震惊，反而因为读到了无法亲历的经历而感到高兴。与此相对照，库克虽然也强调"文学话语"可以促使大脑"创造、摧毁、重组图式"，并关注"大脑如何调整自己来表征新经验"[①]，但他的重点始终在文学可能"创造、摧毁、重组"什么类型的图式，也就是说，他研究的重心是产生文学"陌生化"效果产生的层面，而非"陌生化"效果产生的认知机制[②]。

弗卢德尼克的第四个图式（"读解图式"）涉及读者在赋予叙事意义时使用的框架，也就是库克没有论及的关于"实际的读者"的阐释图式。弗卢德尼克认为，读者在阐释叙事时，会调用前三个图式知识，同时会启用一个更大的意义框架（如女性主义阐释框架、马克思主义批评框架等）来协调这三个图式的内容，以期为叙事找到统一的意义，从而实现对叙事性（在弗卢德尼克那里，"叙事性"就是"经验

---

① Guy Cook, Discourse and Literature: The Interplay of Form and Mind, Oxford: Oxford University Press, 1994, pp.17-18.

② 库克在《话语与文学》一书中详细分析了"陌生化"发生在三个层面：语言、文本和意识感知（language, text and sense perception），分别从他定义的"语言图式，文本图式和世界图式"三个方面"创造、摧毁和重组"读者的图式。

性")的最终认识。毋庸置疑,读解图式的形成根植于读者不同的文化背景和意识形态。由此可见,弗卢德尼克认知图式研究的起点是读者的文本经验,终点是"实际的读者"用自己的经验来协调对文本经验,以达到对文本的阐释。这个研究思路与修辞叙事学颇为接近。比如,美国当代最权威的修辞叙事批评家詹姆斯·费伦就将读者与叙事的修辞交流分为两个步骤:第一步是"作者的读者"的阅读,第二步是"实际的读者"与"作者的读者"的对话[①]。用弗卢德尼克的术语,前一步骤就是读者的文本经验(包括事件图式、视角故事和文类图式),后一步则是读者的阐释经验(即读解图式)。

"图式"应用:映射、心理空间理论与叙事理解

无论是库克借来研究文学理解的图式结构模式,还是弗卢德尼克提出的四大图式,都是世界知识的心理表征,其本质是研究文学(包括叙事)与读者世界知识(及其心理表征)之间的互动关系,无论将图式看成静态知识还是动态结构,他们都更关注图式本身,而不是读者将图式知识使用于叙事认知的过程。新近相关理论强调从图式知识出发研究读者深层次的认知过程。如弗雷曼在《建构文学认知理论》这样定义"认知诗学":

> 认知诗学的特点是……认为意义不存在于语言之中,而更多存在于意义被语言提取的过程中。也就是说,我们作为说话者/读者会将自己的世界知识带入话语或文本的理解,包括文化知识、社会政治经济知识等等。进一步说,所有这些知识都通过我们的"身体经验",也就是我们在物质世界中的取向得到概念化。我们对文本意义的理解程度取决于我们拥有的世界知识的程度。[②]

弗雷曼在这里将"世界知识"界定为"文化知识,社会政治经济知识",并认为这些知识都是基于身体经验的概念化产物,这些概念化的"世界知识"完全决定我

---

① 见唐伟胜《叙事进程与多层次动态交流:评詹姆斯·费伦的修辞叙事理论》,《四川外语学院学报》,即将发表。

② Margaret H. Freeman, Poetry and the Scope of Metaphor: Toward a Cognitive Theory of Literature, in Antonio Barcelona, Metaphor and Metonymy at the Crossroads: A Cognitive Approach, Berlin and New York: Mouton de Gruyter, 2003, p.272.

们对文本意义的理解。概念化就是一个认知过程，所以弗雷曼的基本观点可以归纳为：（抽象的，普遍的）认知过程将我们从身体经验中所获得的世界知识概念化，概念化后的世界知识决定我们对文学的理解。弗雷曼的"认知诗学"建立在这个抽象而普遍的认知过程上。这一派研究的目标是为文学理解提供普适的认知基础，因此完全可以称之为"纯认知诗学"，其特点是借用诸如"隐喻"、"映射"、"混合"（blending）、"心理空间"（mental space）等概念，来讨论文学创作与理解的终极认知规律。诚然，"纯认知诗学"完全可以与结构主义叙事学相提并论：两者的研究驱动均来自于寻找普遍规律，只不过结构主义叙事学将眼光投向文本内部，认为不同内容、不同媒介的文本均包含一些永恒不变的深层结构，而"纯认知诗学"则将眼光投向读者的大脑深处，认为那里潜藏着一些亘古常青的认知规律。比如，马克·特纳将文学思维与日常思维等同起来，认为故事的认知机制是"寓言投射"（parabolic projection），即将源故事以各种方式投射到目标故事，该过程中可以创造多个心理空间（mental spaces），包括源空间、目标空间、混合空间（blended space）、种属空间（generic space）[①]。意义不局限于心理概念，而是"多个空间投射、混合、结合等复杂运作之结果"[②]。G.福康尼尔（G.Fauconnier）则将"映射"看做用来解释文学隐喻和自然语言语义推理的普遍机制。他区分了四类映射：投射映射（projection mappings），指将某个域的结构投射到另一域，如"to think straight"就是将空间域投射到推理域；语用功能映射（pragmatic function mappings），指两个相关域之间通过语用功能的相互映射，如用医院病人来代表其所患病症（"借代"就是一种语用功能映射）；图式映射（schema mappings），指用一个普遍图式、框架或模式来建构语境中的情景；心理空间映射（mental-space mappings），该映射将话语中建立的心理空间连接起来，用来解释许多现象在逻辑上难以解释的特征（如反事实、假设、无时性，叙事时态和指示，间接和直接话语等）[③]。

特纳和福康尼尔论述的"心理空间"与叙事理解尤其相关。如特纳所述，文本理解主要涉及建构相互联系的心理空间，文本意义则产生于这些心理空间之间的"复杂运作"。福康尼尔将首先建立其的心理空间称作"基础空间"（base space），

---

① "种属空间"由一个具体的空间投射而来，形成了一个种属空间（抽象）结构，而这个种属空间又可被投射到无穷的具体空间中。

② Mark Turner, The Literary Mind, New York, Oxford: Oxford University Press, 1996, p.86.

③ Gilles Fauconnier, Mappings in Thought and Language, New York: Cambridge University Press, 1997, pp.10-12.

而通过语言符号等“空间建构物”(space builder)建立的心理空间称为“新空间”(new space)。不同空间之间存在时间距离和认识距离,即本体地位(或真假状态)不同[①]。就传统第三人称过去时叙事而言,“基础空间”对应于叙述时空,而通过故事事件建构的“新空间”发生在叙述之前,如果“新空间”与“基础空间”仅有时间上的距离,而没有认识上的距离,这些“新空间”就构成“小说中的现实”(reality within fiction)[②]。叙事理解就建立在这些“现实”的心理空间与人物虚拟的心理空间(也就是读者建构的,但与叙述基础空间相悖的人物心理空间)之间的互动关系基础上。可以看到,“心理空间”与上一节论述的“可然世界”有相似之处:两者都强调确立叙事世界中的“真实”,然后考察人物世界与“真实”世界之间的关系。但两者的重点不同:“可然世界”理论的重点在于论述叙事世界的性质、构成和分类,与结构主义叙事学更相似;“心理空间”理论更注重研究心理空间如何通过“空间建构物”投射而成,与认知科学结合更紧密[③]。

尽管没有使用“心理空间”的术语,埃默特对“语境框架”(contextual frame)的研究体现了“心理空间”在叙事理解中的作用。埃默特将“语境框架”定义为“当前语境中信息的心理表征的集合”,而“语境信息”指“读者对叙事任何点上关于人物、地点和时间配置的‘片段’(episodic)信息的表征,而不是关于个人和地点的具体细节”[④]。不难看出,“心理空间”和“语境框架”是同一层次的概念。正如在叙事中有很多“空间建构物”(比如视角,话语表达方式等)参与新“心理空间”的建构,叙事中的各种新信息也参与语境框架的“修正”(modification)或“置换”(switch)等。一旦读者建立了某个“语境框架”,其中各种信息的心理表征便得以存储下来,当叙事以某种方式唤起(recall)这个“语境框架”后,存储在其中的各种语境信息便被自动唤醒,即使这些信息没有被明确用语言表述出来。很显然,“语境框架”理论有助于解释我们对叙事的理解过程,甚至能解释叙事对读者产生的某些效

① Gilles Fauconnier, Mappings in Thought and Language, New York: Cambridge University Press, 1997, p.72.

② Gilles Fauconnier, Mappings in Thought and Language, New York: Cambridge University Press, 1997, p.50.

③ Joanna Gavins and Gerard Steen, Cognitive Poetics in Practice, London and New York: Routledge, 2003, p.191.

④ Catherine Emmott, Narrative Comprehension: A Discourse Perspective, Oxford: Clarendon Press, 1997, p.102.

果。埃默特主要用该理论来解释读者理解叙事中的代词和其他指代现象，但不难看出，“语境框架”概念可用于解释读者阅读中的多种推理过程。值得注意的是，无论“心理空间”还是“语境框架”，都是读者图式知识和话语（包括叙事）共同作用的心理建构。较之别的图式理解理论，它们更强调研究读者应用图式的动态认知过程。

叙事人物认知理论

人物是必不可少的叙事成分，任何叙事理论都必须提出“人物”理论。亚里士多德认为人物是对现实中真人的模仿，而结构主义叙事学者格雷马斯不考虑人物“心理”特征，将人物定义为“行动元”（actants），按照人物在叙事中扮演的功能，提出与行动相关的三对共六种“行动元”（actant）概念，即：与愿望、探求和目标相对应的主体和客体（subject/object）；与交流相对应的发送者和接收者（sender/receiver）；与辅助支持或阻碍相对应的帮助者和阻挠者（helper/opponent）[1]。当代修辞叙事理论代表人物詹姆斯·费伦将叙事人物看成作者与读者的交流因子之一，区分了叙事人物的三个组成成分：合成性（虚构人物是作者建构）、模仿性（将虚构人物看成真人）、主题性（虚构人物代表某种普遍观念），读者到底关注人物的哪一个成分取决于“叙事进程”（narrative progression）[2]，这是人物“模仿性”与“功能性”的综合理论。各种文化研究的叙事学则倾向于将人物看成文化观念的“载体”，如女性主义叙事学（如苏珊·兰瑟）认为人物体现性别关系，马克思主义叙事学[如詹姆森（Jameson）]则认为人物体现具体历史语境中相互对立的阶级关系和生产关系。在本章已经讨论过的认知叙事学中，“可然世界”叙事理论考察人物“虚构世界”（愿望、义务、想象、知识等）与“文本真实世界”的冲突关系；“图式理论”关注人物行动、意图、人物活动的“语境框架”等图式知识与叙事理解的关联性。本节集中探讨认知叙事学对人物的研究方法，力图阐明各种理论的出发点和适用性。

---

① R.Selden, A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory, Kentucky: University Press of Kentucky, 1986, p.59.

② James Phelan, Reading People, Reading Plots: Character, Progression, and the Interpretation of Narrative, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1989, p.3.

瑟敏诺：人物“思维风格”的认知研究

“思维风格”（mind style）是英国文评家R.福勒（Fowler）首先提出的术语，用来指“个人心理自我的独特语言表征”（“distinctive linguistic representation of an individual mental self”）[①]，也就是通过语言表述出来的个性思维特征。系统功能语言学派代表人物韩礼德（Halliday）对Golding小说《继承者》（*The Inheritors*）中主要人物洛克（Lock）进行了分析，认为洛克的词汇和及物系统反映了该人物不能把握日常概念，对事物间因果关系缺乏理解[②]。福勒借鉴韩礼德的分析方法，从词汇、句法和及物模式出发，研究小说人物的思维风格。利奇和肖特（Leech & Short）则将“思维风格”定义为对小说世界的“理解或概念化”方式。利奇和肖特的研究重心是文体风格，将“思维风格”看成文体分析的一部分，因此强调研究“概念化变异”（conceptual variation）[③]，也就是研究小说中“突出的”思维风格的语言表征。

不难看到，“思维风格”中有两个关键因素：对世界的认识方式和语言表征。以前的语言学研究模式主要从语言表征出发来研究“思维风格”，忽略了“认识方式”，认知诗学（包括认知叙事学）则强调从认知理论角度来考察虚构人物（甚至叙事者或作者）的“思维风格”（包括认知习惯、概念结构等），因此为“思维风格”提供了一个与语言学方法互补的研究视角。请看瑟敏诺对Louis de Bernieres的《科瑞里上尉的曼陀林》（*Captain Corelli's Mandolin*）中的一个片段的分析[④]：

> 然而这次他抬起头（也许出于本能），却看见了一个特别漂亮的景象。一朵白色蘑菇模样的东西从天飘落，蘑菇底下悬挂着一个细小人形，奇妙的是，冉冉升起的太阳在蘑菇边缘闪烁不定，终于使它变成了天边的一团火焰。阿里科斯直立立地站着，被眼前的景象迷住了。也许那是天使。它当然一身袭白。他划个十字，努力想念出一句祷词。他从未听说

① R.Fowler, Linguistics and the Novel, London: Oxford University Press, 1977, p.103.

② M.A.K.Halliday, Linguistic Function and Literary Style: An Inquiry into the Language of William Golding's The Inheritors, in S Chatman, Literary Style: A Symposium, New York: Oxford University Press, 1971, pp.68-330.

③ G.N.Leech, M.H.Short, Style in Fiction, London: Longman, 1981, p.191.

④ Elena Semino, A Cognitive Stylistic Approach to Mind Style in Narrative Fiction, in Elena Semino and Jonathan Culpeper, Cognitive Stylistics: Language and Cognition in Text Analysis, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2002, pp.95-122.

天使在蘑菇底下飘来飘去，但谁知道呢。看起来，这位天使还带着一块大石头，也许是包裹，悬挂在他脚下的一根绳子上。

……

他将这位天外来客背进小屋，然后过去打开和他一起落下来的大背包；里边有一个沉重的带按钮的金属盒和一个小发动机。阿里科斯一点也不笨，他认为这位天使带着发动机，多半是想给自己造辆车。

……

最妙的是，当这位天使想和上帝或某个圣徒通话时，他就摆弄那个金属盒，时而大叫，时而低语，真是有趣。这时，上帝就会回话，说的是天使的语言，听起来十分遥远，而且很不稳定，这让阿里科斯第一次意识到，上帝想让人听他说话原来这么困难。他开始听清了那些经常重复的话，如“查理”，“好极了”，“保持联络”和“罗杰”。另一件奇怪的事情是这天使带着一只轻型自动手枪，还有很多重重的铁松果，上面的金属杆不让他碰。他以前看过的天使都带着剑或者矛，上帝也在努力现代化，真有意思。（根据瑟敏诺引文译出）

选段中很多地方都使用了人物聚焦，阿里科斯将降落伞看成“蘑菇”，将士兵看成“天使”，将无线电发报机看成“金属盒”，将手榴弹看成“松果”，这些都表明聚焦者阿里科斯的大脑中缺少相关概念，是福勒定义的“词汇不足”(underlexicalization)的典型情况，但仅用“词汇不足”不能完整解释阿里科斯的思维风格。用认知理论的术语，我们可以说阿里科斯缺少相关“图式”知识(如降落伞，无线电通讯及现代武器等)，因此造成了认识上的误解。从认知理论的角度，我们可以分析阿里科斯思维风格的某些特点。首先，阿里科斯从天外来客“一身袭白”开始使用“天使”图式来解释看到的一切：天使通过金属盒与上帝通话，上帝也操着天使的语言回话等。值得注意的是，虽然很多现象并不符合“天使”图式，但阿里科斯仍然试图将这些现象纳入到既有图式之中，而不是“刷新图式”(schema refreshment)[①]：比如，“天使在蘑菇底下飘来飘去”；天使带着“手枪”，而不是“剑或矛”等。这说明，阿里科斯习惯采用“自上而下”(top-down)的认知策略来解释新现象。其次，阿里科斯具有“隐喻”思维，即使用熟悉的现象来理解相似的但不熟悉

① 关于“图式刷新”概念，见 Guy Cook，Discourse and Literature：The Interplay of Form and Mind，Oxford：Oxford University Press，1994。

的现象。他将“降落伞”看成“蘑菇”,是基于两者在形状和颜色上的相似,他将“手榴弹”看成“金属松果”也是基于两者形状的相似。最后,阿里科斯使用的“图式”和“隐喻”表明,他喜欢使用宗教和自然的概念结构来理解新经验,但他的相关知识极度缺乏,因此他的自然世界和超自然世界界限模糊,上帝和天使可以幻化为人类世界的许多具体形状。

瑟敏诺还使用隐喻和映射理论分析了约翰·福尔斯《收藏者》(*The Collector*)中弗里德里克·克里格(Frederick Clegg)的思维风格。该小说中,主人公克里格的思维风格可以概括为他从蝴蝶域到米兰达(Miranda)域建立的系统映射:他不仅在蝴蝶和米兰达的特性和行为之间不断进行隐喻对应,而且还有用蝴蝶和收集蝴蝶来理解经验的整体认知倾向,这体现了他不符合文化普遍认知倾向的变态思维风格。在下面选段中,米兰达主动提出以性作为释放她的条件,这让克里格很不齿:

> 她(米兰达)就像一只幼虫,本来需要三个月才成熟,却想几天就长大。我知道这不会有好结果,她总是那样迫不及待。

在这里,克里格使用蝴蝶幼虫作为源输入空间(source input space),把它投射到米兰达这个目标输入空间(target input space)。按照M.特纳的投射理论,这个过程建立了一个“种属空间”(generic space)和“混合空间”(blended space)①,在这里,种属空间是“某些物体需要一定数量的时间才能长大”,在混合空间里,米兰达和幼虫混合,发展性关系需要的时间与幼虫成长需要的时间混合,米兰达迫不及待地提出性关系与幼虫想几天就长大混合。值得注意的是,在混合空间里,克里格将“发展性关系需要的时间”这一纯主观事件与“幼虫成长需要的时间”这一纯客观事件相提并论,认为米兰达的要求有违自然规律,从而开始觉得她不值得尊重。克里格对米兰达态度的这一转变导致当后者患了肺炎后,他不及时采取行动。

图式、隐喻和映射理论本来是用来解释读者理解故事(或阐释者理解语言)认知机制的理论,但瑟敏诺很有成效地将这套理论用于分析叙事中人物的思维风格,补充了传统的语言学分析方法。瑟敏诺的方法解决的不是读者理解叙事的心理过程,而是利用认知理论来帮助解释人物的认知习惯和概念结构,使读者能够更深入地把握人物的内心世界,从而更有效地解释人物的行为逻辑。严格地说,瑟敏诺的研究方法是用认知理论来研究叙事的修辞问题,服务于叙事的具体阐释。下

---

① Mark Turner, The Literary Mind, New York, Oxford: Oxford University Press, 1996, p.86.

一节介绍阿伦·帕默的小说人物思维理论,重点在于读者对小说人物思维的认知过程。

A.帕默:人物思维的认知诗学

小说中人物思维(或意识)一直都是叙事学研究的重要方面之一。经典叙事学家热拉尔·热奈特在《叙事话语》(*Narrative Discourse*)中,将叙事中人物思维的表达方式与人物话语的表达方式放在一起讨论,根据叙事者与人物话语的距离关系区分了三种形式:直接式、间接式(包括自由间接引语)和叙述式。直接式中,叙事者完全模仿人物的话语,两者没有距离;间接式中,叙事者可以根据需要对人物话语加工改造,两者的距离可远可近;叙述式则完全由叙事者来叙述人物的话语,两者距离最大[①]。多里·柯恩(Dorrit Cohn)在《透明的思维》(*Transparent Minds*)中[②],对虚构叙事中的人物思维作了类似的区分:引用的独白(quoted monologue,相当于直接式)、心理叙述(psychonarration,相当于间接式)及叙述的独白(narrated monologue,相当于自由间接式)。然而,无论热奈特还是柯恩都仅从叙事形式策略角度对虚构人物的意识或思维进行了区分,而且都仅研究明确叙述出来的人物意识,没有涉及隐藏在人物行动中的思维。在帕默看来,明确叙述出来的人物意识仅是人物意识的"冰山一角",读者如何在叙事文本世界中建构统一的人物意识更值得研究,而这正是帕默《虚构思维》(2004)[③]一书的主要研究内容。

帕默定义的"思维"(mind)有两大特征:首先,"思维"指"行动中的社会性的思维";其次,"思维"指"在物质语境中有目的性的心理机能"[④]。因此,虚构叙事的读者必须在文本世界提供的社会语境中,通过考察人物思想和行动以建构统一的人物"思维",这样才能理解叙事世界。

读者可以从人物的行动中发现或推断人物的心理和动机,这一点早被许多文论家注意到。卡勒(J.Culler)在《结构主义诗学》中这样论述:

> 当小说中人物完成一个行动,读者依靠人类知识在行动与意图、行为

---

① [法]热拉尔·热奈特《叙事话语 新叙事话语》,王文融译,中国社会科学出版社1990年版,第115-117页。

② Dorrit Cohn, Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction, Princeton: Princeton University Press, 1978.

③ Alan Palmer, Fictional Minds, Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2004.

④ Alan Palmer, Fictional Minds, Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2004.p.11.

> 与性格之间建立联系，从而赋予行动以意义……多数文学，尤其叙事文学，其效果取决于读者愿意将文本讲述的内容与人类日常关注的东西联系起来，取决于读者根据完整和连贯模式建构的人物行为和反应[①]。

在这里，卡勒虽然注意到了人物行动与心理的关系，并提到读者如何从文本中建构人物心理，但他没有具体考察读者的这一认知过程。帕默利用莱恩提出的“可然世界”叙事理论，认为读者在进入叙事世界时会自动采用“最小偏离原则”(principle of minimal departure)[②]，即读者建构虚构人物思维时，会首先采用真实生活中对他人思维的建构策略，除非文本世界明确对此建构提出挑战。也就是说，读者使用已经建立的或预先储存的关于现实生活中其他思维的知识来处理出现的由虚构思维表现的知识。由于虚构人物肯定是不完全的，需要(关于思维、行动、语境、因果等的)框架、草案和优先规则(preference rule)来填补故事世界中的空白，提供预设，以使读者能够从文本中建构有意识的思维。与此同时，读者会汇聚分散在文本中的关于某个特定人物的信息，建构足以使文本细节连贯的统一的虚构人物意识[③]。在这个认知过程中，人物思维表征的几类文本策略(如内心话语、直接思维、自由间接思维、叙述思维等)只起非常有限的作用，大量的建构是由读者通过人物行动来进行的[④]。帕默认为，人物的行动可分为身体层面和心理层面，心理层面(尤其是信仰和欲望)为身体层面的行动提供动机、理由、意图。心理层面结构包括“对过去的记忆，与现在有关的动机和理由，与未来后果相关的意图和决定等。因此，当叙事者和读者一起建构出有连续意识的人物时，他们也就创造出了连续的

---

① J.Culler, Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the study of literature, London: Routledge and Kegan Paul, 1975, pp.44-142.

② 见 Marie-Laure Ryan, Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1991, p.23，也可参见唐伟胜《论可然世界理论对“叙事世界”的解释力》，《解放军外语学院学报》，即将发表。

③ Alan Palmer, Fictional Minds, Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2004.pp. 175-76.

④ 随着认知心理学的发展，与“从行动中建构人物思维”相关的研究越来越多，这类研究被统称为“思维阅读”(mind-reading)或“思维理论”(theory of mind)。利莎·桑塞恩(Lisa Zunshine)认为思维理论是文学存在的关键所在，我们对文学的理解过程似乎根置于“我们能够赋予语言建构的人物以各种思想、情感、欲望的潜力，并能够寻找‘线索’去猜测人物的内心，预测他们的行动”。参考 Lisa Zunshine, Theory of Mind and Experimental Representations of Fictional Consciousness, Narrative, 11, 2003, pp.91-270。

行动过程”[①]。事实上，从一个看似很简单的“纯行动”描写中，读者可能建构出一系列复杂的心理过程。例如，读到“警察举起手，让那辆车停了下来”，读者会自动（甚至是无意识地）建构警察和驾驶员的心理状态：

① 警察看见了那辆车。

② 警察意识到他应该让那辆车停下来。

③ 警察决定让那辆车停下来。

④ 于是警察完成了举手的动作。

⑤ 驾驶员看见警察举手。

⑥ 驾驶员理解了警察动作的含义。

⑦ 驾驶员意识到他应该遵照警察的动作。

⑧ 驾驶员决定刹车。

⑨ 于是驾驶员完成了刹车的动作[②]。

帕默进一步提出，虚构人物思维和行动之间的界限并不严格，而是构成一个思维—行动连续体（thought-action continuum），置于特定的上下文中，读者能从行动中推断人物思维。比如以下一组句子就很难区分到底是行动还是思维表征：

①“……”罗蒂洋洋得意地说。

② 酒吧招待焦急地问。

③“……”亚当勇敢地说。

④ 蓝斯伯语气坚定地又说了一遍。

帕默还探讨了思维的社会性质，即群体思维（intermental thought）。群体思维与群体行动之间互为因果，同样难以明确区分。群体思维及行动可用来形成并维持群体价值观和规约。群体与群体思维之间以及群体与个体思维都可能形成对照或冲突。如以下引段中：

> (a) 在窗边，（天使们）可以看见前来参加晚会的客人。(b) 尽管下着雨，前来聚会的人还是很多……(c) 有人“哦”、“啊”地对斗篷表示

---

① Alan Palmer, Fictional Minds, Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2004.p. 120.

② Alan Palmer, The Mind Beyond the Skin, in David Herman, Narrative Theory and the Cognitive Sciences, Standford: CSLI, 2003, pp.26-325.

> 赞赏，也有人不屑一顾地直抽鼻子……(d) 一群“聪明小子”兴冲冲地到处乱窜……(e) 一些不请自到的人误穿了维多利亚式盛装，(f) 给人发现，被轰出门外。(g) 他们忙不迭地赶回家，换套衣服再来。(h) 谁都不想错过爱普夫人的首次演出。(i) 但天使们隐约感到一丝不安。

(a)是一个集体意识，(b)是另一群体的集体决定，(c)是集体行动，其中的描写词汇暗示了不同群体的心理状态，体现了群体间的冲突，(d)描写了另一群体的行动，(e)包含了第四个群体的行动，由于穿错了衣服，被有着不同价值观的群体(f)给轰出门外，(g)句中，(e)代表的群体决定遵守群体(f)的规约，(h)解释以上所有群体的心理状态(激动、期待等)，(i)则又回复到第一群体，叙述了该群体的心理。可以看见，引段中不同群体之间不仅在行动上形成了冲突，在行动背后的群体价值和规约也形成了巴赫金意义上的“对话”①，同时，群体思维和人物个体思维之间可能形成多层次的冲突，从而构成很多叙事的“兴趣点”。

帕默强调读者从人物行动背后理解其思维，在很大程度上将行动和思维等同起来。事实上，帕默认为虚构小说的实质就是“表现虚构心理机能”②，从而将小说研究的重心引向人物思维(包括认知、感知、性情、感觉、信仰和情感等)的研究。读者理解人物行动的过程就是理解人物思维的过程，人物行动和思维相伴而生，但思维往往不像行动那样在小说中得到明确表述，因此帕默使用“嵌入叙事”(embedded narrative)这一术语来指称“镶嵌”在行动中的人物思维，其核心是系统分析隐藏在人物行动背后的心理结构，以及理解这些心理结构对理解故事情节的重要性。不难看出帕默人物思维理论的优势：① 提供了更为全面的人物思维分析框架和工具；② 较之结构主义的形式分析方法，帕默注重人物思维的社会性和目的性，对叙事情节的构成和发展具有更大的解释力；③ 纳入读者的认知因素，可以解释读者对人物思维的建构过程。

必须注意，帕默的“嵌入叙事”概念与莱恩在“可然世界”叙事理论中讨论的“嵌入叙事”有较大差别：前者用“嵌入叙事”来指称人物思维，指人物思维“镶嵌”在人物行动中；后者用“嵌入叙事”来指称人物的“幻想世界”(F-world)，指“镶嵌”

---

① Alan Palmer, The Mind Beyond the Skin, in David Herman, Narrative Theory and the Cognitive Sciences, Standford: CSLI, 2003.

② Alan Palmer, Fictional Minds, Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2004.p.5.

在“文本真实世界”中的人物内心世界（梦想、幻觉等）[①]。当然，帕默的“嵌入叙事”与热奈特的“嵌入叙事”差异更为明显：后者是叙事的一种形式，由故事中人物讲述的故事，指“镶嵌”在故事中的故事。

值得指出的是，帕默的虚构人物思维理论虽然强调思维的社会性，但该理论并不涉及人物思维与具体社会历史语境的关系，而是考察人物思维如何在其所属的故事世界中起作用：比如读者对故事世界中人物思维的认知过程，人物思维间的冲突与情节构成的关系等，也就是说，该理论中的“社会”指文本世界中的“社会”，而非文本外的社会，“读者”指进入文本世界内的“读者”，而非有血有肉的实际读者。总之，帕默的虚构人物思维理论探讨的是叙事文本的认知机能，而不是具体文本的具体阐释，因此可以把它看做“虚构人物思维的认知诗学”，或者经典叙事学关于人物意识理论在认知叙事理论语境中的延伸。

卡尔佩珀和施奈德：综合的人物认知理论

瑟敏诺主要论述人物的思维风格，帕默主要论述人物思维的特征及读者对人物思维的建构过程，虽然两者从不同角度涉及了对人物的阅读，但他们没有提出完整的人物认知理论。完整的人物认知理论应该阐明哪些因素参与读者对人物的认知，这些因素如何相互作用，以及该认知过程的主要特征。

众所周知，我们理解外部世界时有两个普遍的信息来源，一是来自外部的“刺激物”，二是我们已经拥有的知识或经验（也就是“图式”知识）。我们既可以采取“自下而上”的认知过程，也就是从具体“刺激物”出发来理解外部世界，也可以采取“自上而下”的认知过程，也就是从已经拥有的图式知识出发来理解外部世界，但在更多情况下，这两个过程交织在一起，而且可能是循环的（即看到的影响知道的，知道的影响看到的）。卡尔佩珀（J.Culpeper）借鉴范·岱克的认知表征模式，建立了文学人物的认知模式。该模式由五个部分组成，包括“人物图式知识”“人物印象的情景模型”“人物命题的文本基础”“人物表达形式的表层结构”“人物阅读控制系统”，其中“人物图式知识”指读者已经储存在读者长时记忆中的人物认知原型，“人物印象的情景模型”指读者对人物“目标、信仰、特征、情感和社会关系的推断”，“人物命题的文本基础”指读者从文本中推断出来的对人物的结论，“人物表达形式的表层结构”指读者在文本中读到的关于人物的表达形式，“人物阅读控

① Marie-Laure Ryan, Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1991, pp.114-133.

制系统”指读者的阅读动机,该动机影响读者愿意付出的认知努力程度[①]。“表层结构”导致对人物形成“命题”基础,“命题”基础有助于形成推断人物的“情景模型”,“情景模型”则可以激活读者的“图式知识”,这是自下而上的理解过程。与此同时,“图式知识”可以直接帮助读者建立“情景模型”,并到“文本基础”和“表层结构”中去寻找依据,这是自上而下的理解过程。这两个过程可能同时进行,并互相作用。比如叙事阅读中经常出现的一种情况是:读者先自上而下建立起“图式人物模型”,但最终被按“文本基础”和“表层结构”自下而上建立的模型所取代。“阅读控制系统”则对整个认知过程实施监控,决定读者对人物认知投入的程度和分配。值得注意的是,卡尔佩珀讨论了影响“控制系统”的两类因素,一是作者因素,比如读者会更愿意为那些主要人物,或发生变化的人物投入认知努力;二是读者自己的因素,处于某种实际的原因,读者可能对某些人物更感兴趣,因此愿意为之投入更多努力,以换取更大的认知回报[②]。卡尔佩珀这里讨论的实际上是两个认知位置:前者是“作者的读者”认知位置,即按照文本/文类要求去理解人物,后者是“实际的读者”认知位置,即从读者的具体历史语境去理解人物[③]。不难看出,两个认知位置可能获得不同的结论,但遵循同样的认知过程。

R.施奈德(R.Schneider)将文学人物视为“读者在阅读过程中结合文本信息和心理资源建构的心理模型(mental model)”,因此,来自文本和读者的信息都参与人物心理模型的建构。和卡尔佩珀相比,施奈德更加细致地分析了各种信息的形式。文本方面的信息包括:① 叙事者、人物自己或其他人物对人物特征、语言或非语言行为、外表外貌、身体语言的描写及表现;② 意识的呈现及人物的思维风格(mind-style);③ 从虚构空间和人物的呈现中转喻性推断出来的人物特征。读者方面,几乎所有世界知识都可派上用场,尤其是读者的社会知识(如“社会定型”)和文学知识域中的图式和范畴。施奈德特别提到了情感在人物心理模型建构的重要作用。他将虚构人物接受过程中发生的情感分为两类,一类是读者对虚构世界中人物的

---

① Jonathan Culpeper, A Cognitive stylistics approach to characterization, in Elena Semino and Jonathan Culpeper, Cognitive Stylistics: Language and Cognition in Text Analysis, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2002, pp.251-277.

② Jonathan Culpeper, A Cognitive stylistics approach to characterization, in Elena Semino and Jonathan Culpeper, Cognitive Stylistics: Language and Cognition in Text Analysis, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2002, p.272.

③ 关于“读者位置”,参考 Peter J. Rabinowitz, Before Reading: Narrative Conventions and Politics of Interpretation, Columbus: Ohio State University Press, 1998。

情感反应（如害怕、恐惧、希望等），另一类是读者对人物产生的美学特质的反应。对文学人物的情感反应包括对人物所处情景及其结局的移情想象，而移情与否则取决于读者对人物所作的评价，评价基础是读者已有的个人价值系统或文本内价值评价线索；对文学人物美学特质的反应取决于适当的"突出"（foregrounding）成分[1]。不难看出，和卡尔佩珀相比，施奈德在其"心理模型"中增加了"情感"部分，更全面地概括了读者对叙事人物的认知内容，但不论是移情情感反应还是美学情感反应，都仍然来自文本信息和读者图式知识的结合。

施奈德研究中最有价值的部分是他对人物心理模型动态建构过程的论述。他将"自上而下"的建构过程描述为：首先，读者以"范畴化"（categorization）作为优先原则，即首先将人物同化到储存在长时记忆中的知识结构中。当这些过程遇到不匹配的文本信息时，读者要么不理会这些信息，要么对范畴进行修改，以融入新的信息，施奈德称这个过程为"个性化"（individulization）。当读者遇到的信息与范畴基本特征直接相对，这时，读者需进入"去范畴化"（decategorization）的过程，即彻底改变现在的人物模型，进入另一个模型建构的新程序。根据范畴化产生的来源，施奈德区分了三类"范畴化"，即"社会范畴化""文学范畴化"和"基于文本的范畴化"。"社会范畴化"的文本线索主要是名词短语（表示职业和社会角色），如"老师""牧师"或"寡妇"等。当读者在人物中发现文学类型人物（stock character）的特征，或者当读者能够激活一个有人物插槽的文类图式时，"文学范畴化"就会产生。比如，在成长小说中，读者期待至少有一个人物从童年经过少年长大成人，而且至少有另外一个人物提供指导和帮助，即导师人物。"基于文本的范畴化"的可靠文本线索包括"总是""从不"和其他一些表明人物的习惯或稳定性格的词汇，比如人物出场时，（可靠）叙事者说，"沃特·艾略特的性格彻头彻尾都是虚荣二字"，读者就只可能期待符合这一性格的行为。这三个"范畴化"都可能经历"个性化"和"去范畴化"过程。

施奈德将人物接受中"自下而上"的加工过程称为"个人化"（personalization）。他认为，这个认知过程产生的原因可能是由于读者缺乏必要的范畴知识，因此无法将人物范畴化，也可能是文本策略本身就支持自下而上的加工方式，比如，叙述者在行动中引出人物，不做评论，或者让其他人物对该人物做出互为矛盾的描述等。

---

[1] Ralf Schneider, Towards a Cognitive Theory of Literary Character: The Dynamics of Mental-Model Construction, Style, 35, 2001, pp.607-640.

论述完人物认知过程中的“范畴化”和“个人化”策略之后，施奈德评论道：

> 关于个人化和范畴化人物模型的区分，至今还有一个问题没有解决，那就是读者在文学理论方面所受的训练在何种程度上会影响他们的人物接受过程。有些理论倾向于让读者去寻找人物范畴。比如，心理分析理论提供搜索策略，帮助读者去发现俄狄浦斯情节；熟悉女性批评或后殖民理论的读者也许一开始就会去仔细寻找那些边缘化的、地位低下的或有颠覆性的人物。如果读者从这些理论视阈读小说，他们会有意或无意地使用自上而下的知识和评价结构，从而使他们的阅读有别于其他人。相反，其他一些理论则提出应该对人物形成个人化印象。比如，在解构阅读中，一个主要的阅读策略是寻找文本中的自相矛盾和互相抵牾之处。首次读一部小说时，批评家和理论家是否使用非学术、非专业的阅读策略，只是后来当他们需要发表文章时才使用代表其批评学派的阅读策略，这个问题一直众说纷纭。在从不同批评和理论视阈对一部小说所做的众多批评阅读中追溯一下，这些批评选用了什么样的人物接受模式以适合其批评框架，这是一件颇有意义的事情[①]。

我们认为，不能将“人物接受模式”与“批评框架”混为一谈。“范畴化”与“个人化”是人物认知的两种模式，可以用来解释使用任何批评框架的读者的认知过程。心理分析、女性主义、后殖民理论、解构理论与普通阅读的区别仅在于关注叙事中不同人物或人物的不同层面，但就认知模式而言，它们和普通阅读一样，都同时需要自上而下的知识结构和自下而上的文本线索。同样，“非专业的阅读”与“代表批评学派的阅读”虽然关注的问题和层面不同，得到阅读结论不同，但二者的认知模式是相同的。采用何种认知模式的决定因素是文类，而不是“批评框架”。

认知叙事学作为经典叙事学的跨学科延伸，致力于建构叙事阅读的普遍理论，读者对人物的认知过程研究是认知叙事学不可缺少的组成部分。本节重点介绍三类人物认知理论，即人物思维风格的认知研究、人物思维的认知过程，及综合的人

① Ralf Schneider, Towards a Cognitive Theory of Literary Character: The Dynamics of Mental-Model Construction, Style, 35, 2001, p.626.

物认知理论。可以看出，我们既可用认知理论来深入研究人物的思维特征，从而更好地理解叙事交流的效果，也可以用认知理论来研究读者对人物及其思维的认知过程。前一种方法是对修辞叙事理论的丰富，后一种方法则是认知诗学的组成部分。换句话说，前一种方法主要用认知相关理论来进行具体叙事的阐释，而后一种理论则旨在建构叙事人物认知过程的普遍理论。虽然认知叙事学并不排斥以阐释为旨归的研究，但我们必须意识到这两种研究方法的差异，并加以仔细鉴别。

第六章　文学文本的叙事学阐释实例

本章提要：在领略当代美国叙事理论新发展之后，本章拟提供几个实际案例，旨在表明叙事理论如何用于文本批评实践。《真假难辨的"文本真实世界"：论雷蒙·卡佛〈这么多水离家这么近〉的"不确定式"结尾》一文借用认知叙事学中的"文本世界"概念，论证卡佛在这篇小说中创造并发展了两个相互抵牾的"文本真实世界"，从而悬置了读者判断；《抑郁而疯癫的叙事声音：论〈被中断的女孩〉中的"自我"及其叙事建构》《被中断的女孩》讨论了该自传回顾性叙述的特征，在此基础上对作者凯森的自传行为作出了不同的阐释；《"极简主义"的叙述困境及其解决：〈洗澡〉与〈一件好事儿〉比较》以修辞叙事理论的"叙事性"为基础，比较分析雷蒙·卡佛的两篇小说的叙事性高低，并质疑了国内外学界对这两篇小说所做的普遍评价。

真假难辨的"文本真实世界"

——论雷蒙·卡佛《这么多水离家这么近》的"不确定式"结尾[①]

引言

20世纪70—80年代，美国短篇小说出现了一次强劲的"复兴"。在这个时期，无论是愿意出版短篇小说集的出版社，还是愿意阅读短篇小说的读者，数量都明显增加。[②] 造成美国短篇小说复兴的原因是多方面的，比如生活节奏的加快让读者

---

① 原文发表于《外国语文》2010年第1期。

② 学者统计，1983年到1988年间，每年出版的《美国最佳短篇小说选》(Best American Short Stories)销售量从26 000册增加到50 000册以上，另一种以欧·亨利命名的短篇小说选集(O. Henry Collection)影响力仅次于《美国最佳短篇小说选》，其销量在1988年也翻了一番。见Andrew Levy, The Culture and Commerce of the American Short Story, New York: Cambridge University Press, 1993, p.1。

更喜欢选择阅读短篇小说，刊登短篇小说的杂志大量增加，美国很多大学陆续开设“创作”(creative writing)课程(其中多数讲授短篇小说写作技巧)等，但最重要的原因是20世纪80年代美国文坛上“出现了一批杰出的短篇小说作家，包括雷蒙·卡佛(Raymond Carver)、托拜厄斯·沃尔夫(Tobias Wolff)、安·比埃蒂(Ann Beattie)、博比·安·梅森(Bobbie Ann Mason)和玛丽·罗比森(Mary Robison)等”。[1] 值得注意的是，这里提到的五位小说家都是公认的“极简主义”风格的代表，其中雷蒙·卡佛更是被许多评论家推崇为美国短篇小说复兴的主将。

《这么多水离家这么近》[2](*So Much Water So Close to Home*，以下简称《这么多水》)是卡佛的著名小说，情节相当简单：叙述者柯莱尔(Claire)的丈夫斯图尔特(Stuart)和三位朋友一起到纳奇斯(Naches)河钓鱼度周末。刚到河边，他们就发现了一具年轻女尸飘在河上，但他们没有立即回家向警方报告，而是继续喝酒、打牌、钓鱼，最后仅仅比原计划提前一天离开纳奇斯河。回家后，斯图尔特也没有立即给柯莱尔讲述河边发生的事情，他们像往常一样睡觉做爱。第二天早上当柯莱尔知道丈夫斯图尔特和他朋友的所作所为后，她非常愤怒，情绪失控，与斯图尔特发生了激烈的争吵，以至最后她驱车200多英里去参加那个死去女孩的葬礼。参加葬礼回来后她拒绝和斯图尔特做爱，两人再次争吵。又过了一天——

> 今天我正躺在床上，这时他(斯图尔特)打来电话说，他已经让他母亲来和我们一起住上几天。我愣了一会，心里琢磨着这事，他还在电话那边喋喋不休，我挂断了电话。但没过一会，我拨通了他的工作电话。当他终于拿起话筒时，我说：“斯图尔特，没事。真的，我告诉你，怎么做都没事。”
>
> “我爱你。”他说。
>
> 他还说了些别的话，我听着，慢慢地点头。我睡意沉沉。然后我醒了过来，对他说：“斯图尔特，看在上帝的份上，她还是个孩子啊。”[3](笔者的译文，以下只标示页码)

---

① Charles E.May, The New Short Story Theories, Athens: Ohio University Press, 1994, XI.

② 《这么多水离家这么近》这篇小说卡佛共发表过三个不同版本，出现在小说集《谈论爱情时我们谈论什么》的版本最简短，而出现在另外两个小说集《愤怒的季节》和《我打电话的地方》中的版本长度是前者的两倍以上。本书使用《我打电话的地方》中的版本。

③ Raymond Carver, Where I'm Calling From: New and Selected Stories, New York: Vintage Books, 1989, p.237.

初读《这么多水》的这个结尾，读者难免一头雾水。作为叙事者的“我”与丈夫的关系到底将朝什么方向发展，是改善还是继续恶化？“我”从过去几天的经历中到底获得了什么启示？对这两个问题，《这么多水》的结尾本身给出了相互矛盾的答案。“我”说的第一句话（“怎么做都没事”）似乎表明，“我”已经与斯图尔特达成了一致：你做什么我都无所谓。然而，当“我”从睡意中恢复过来（在许多传统小说中，从梦中醒过来往往是人物的一个“顿悟”时刻），“我”却又重新回到了与丈夫产生矛盾的关键问题上，也就是说，“我”并非无所谓，而是仍然无法接受丈夫对纳奇斯河女尸的态度。这样，“我”和丈夫的关系又成了一个问题，去参加女孩葬礼这样的经历并没有让“我”获得新的启示。也许正是小说结尾的这一矛盾，使不同批评家对《这么多水》（尤其是对叙事者柯莱尔）做出了截然不同的解读。阿瑟·F·比赛亚（Arthur F.Bethea）对《这么多水》的三个版本进行分析之后认为，《谈论爱情时我们谈论什么》的“极简主义”版本强调了柯莱尔的“精神崩溃”（mental crackup），在小说的最后她与丈夫的和解说明的“不是她改变了思想，而是失去了思想”，而在《愤怒的季节》（以及《我打电话的地方》）的版本中，柯莱尔最后拒绝了丈夫的做爱请求，证明了她对“人类价值”的认识。[①] 另一位批评家对《这么多水》的长短版本的文体进行了详细分析，认为长版本的叙事更“戏剧化和更口语化，体现了叙事者层次性的思维结构，叙事者被压制的焦虑感充斥了整个叙事”，而短版本的叙事则显得“更有控制、更紧凑，不那么戏剧化，控制叙事的不是叙事者，而是隐含作者”。[②] 这里虽然没有明确说出长版本叙事者更接近“精神崩溃”，但该文认为长版本中的叙事者患有“被压制的焦虑感”，而短版本的叙述则更具“控制”性和“紧凑”感，这个结论与比赛亚的结论形成了鲜明对照。卡佛研究的另一位著名学者冈特·理珀特（Gunter Leypoldt）则明确认为，长版本的《这么多水》看起来叙述平稳（stable），但叙述中的种种迹象表明，读者难以确定柯莱尔对纳奇斯河事件的强烈反应究竟真是由于她丈夫的冷漠所致，还是由于她“精神不稳定”而产生的想象，因此，读者虽然能够感受《这么多水》的叙述者是不可靠的，却“没有依据确定叙事者的不可靠性”，而这正是卡佛叙述风格的特征所在。[③]

---

① Arthur F.Bethea, Technique and Sensibility in the Fiction and Poetry of Raymond Carver, New York: Routledge, 2001, p.126.

② Keiko Arai, Who Controls the Narrative?: A Stylistic Comparison of Different Versions of Raymond Carver's “So Much Water So Close to Home”, Style 41, 2007, pp.41-391.

③ Gunter Leypoldt, Reconsidering Raymond Carver's ‘Development’: The Revision of “So Much Water So Close to Home”, Contemporary Literature, 2002, XLIII, pp.41-317.

笔者对《这么多水》进行"细读"后发现,这篇小说的叙事者柯莱尔在叙述事实方面基本上是可靠的,但在如何理解或评价这些事实方面又很可能是不可靠的。与传统的第一人称不可靠叙事相比,卡佛这篇小说的特征是,隐含作者没有明确地(甚至也没有隐含地)提出"可靠的"叙述应该是什么。正如理珀特论述的那样,读者可以感受到《这么多水》产生的"去稳定性效果"(destabilizing effect),但理珀特未能分析这种效果的产生机制,以及这种效果对小说结尾感的影响。本文拟用当代叙事理论中的"可然世界"理论来解释《这么多水》的这种特殊效果的产生机制。

"可然世界"理论

"可然世界"理论认为,读者一旦通过文本进入由作者建构的叙事世界(或故事世界),就等于进入到了一个可然世界(或文本世界)中,这个世界和现实世界一样,同样由人、物、事件组成,同样有时间和空间,同样有希望与失望,成功与失败,耻辱与荣耀,但这个世界又不同于现实世界,而是语言在读者大脑中投射的结果;同时,这个世界有一个明显的叙述中介,读者只能通过叙事者的叙述组织进入这个世界。很显然,利用"可然世界"理论,我们可以解释为什么读者能够在"真"的叙事世界中投入情感和判断,同时又能与其拉开距离,对这个叙事世界进行评价,因为读者既可以站在叙事世界内将这个世界视为"真的",同时也可以站在叙事世界外将这个世界视为"假"的。

著名叙事学家莱恩将"可然的"叙事世界看成另一个完整的、真实的世界,将它称为"文本真实世界",作者是决定这个世界现实的唯一权威。正如现实世界中有许多可能实现,但未能实现的"可然世界"一样,TAW 世界中也有许多"可然世界",通常表现为可能性、必然性、信仰、责任、愿望等情态结构,莱恩将"文本真实世界"中的"可然世界"称为"文本中其他可然世界"(Textual Alternative Possible World,TAPW)。和"文本真实世界"不同,这些世界通常是不完整的,而且和"文本真实世界"中确定的事实和命题相比可能是"不真实"的。莱恩借鉴哲学对"可然世界"的界定[①],将"文本中其他可然世界"分为人物的"知识世界"(knowledge world)、"愿望世界"(wish-world)、"义务世界"(obligation-world)、"伪装世界"

① 如 James McCawley 根据可然世界的建构方式,将可然世界分为梦想、假设、预想、幻想、愿望、意图、信仰和知识等类型。见 James McCawley, Everything That Linguists Always Wanted to Know About Logic,But Were Shamed to Ask,Chicago: Chicago University Press,1978,p.326。

(pretended worlds)和幻想世界(f-universes)。其中,知识世界涉及人物的知识、信仰或无知,愿望世界涉及人物的期待和愿望,义务世界涉及人物按照社会法则和道德法则应承担的责任或受到的制约,伪装世界涉及人物为某种目的假装相信某种知识、假装期望某种状态或承担某种义务,幻想世界则涉及人物心理创造物(如梦想、幻觉、幻想或编造出来的故事等)。这些世界镶嵌在文本真实世界中,可能与文本真实世界形成多重冲突关系,从而推动叙事世界的发展。比如,人物缺乏某种知识就可能导致与文本真实世界形成冲突,人物的愿望与文本真实世界确立的标准也可能互为矛盾,这些冲突和矛盾就构成了文本可然世界发展的动力。莱恩尤其重视人物的幻想域,她认为这些建构不仅仅是文本真实世界的附属,其本身也构成完整的世界,人物暂时逃离了文本真实世界,将自己置于幻想域中,相信其中事件的真实性,让幻想世界取代文本真实世界①。

另一位知名的叙事理论家多罗泽尔将叙事世界看成由作者建构的不完整的世界,因此需要研究这个世界的构成因素、构成原则、真实性认定等问题。在他看来,叙事世界是由"人、自然、状态、事件、行动、交流、心理生活"等成分构建而成,包括人的行为及其动机,交流中的权力关系和交流模式等,而这些成分受两类宏观原则所支配:一是选择原则(selection),决定哪些结构范畴进入到虚构世界,二是运作原则(formative operation),规定叙事世界的运行秩序。就叙事世界"真实性",多罗泽尔认为,叙事世界由真实域和虚构域两个部分组成,前者一般由作者(或可靠叙事者)的权威叙述决定,后者由人物话语决定。②

不难看出,无论是莱恩的"文本真实世界"/"文本中其他可然世界",还是多罗泽尔的"真实域/虚构域",他们都认为叙事世界中必须包含一个"真实的"世界以及若干"虚构的"世界,而这个"真实的"世界当然不等同于我们生活的"现实世界",而是由"作者"或者"权威叙述者"决定的可然世界。换句话说,人物叙述的世界是否"真实",取决于由作者或权威叙述者决定的文本真实世界③。

---

① Marie-Laure Ryan, Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory , Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1991, p.114-133.

② Lubomir Dolezel, Herterocosmica: Fiction and Possible Worlds, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1998, p.113-150.

③ 对莱恩和多罗泽尔的详细讨论,见唐伟胜《"可然世界"理论及其对"叙事世界"的解释力》,《西安外国语大学学报》2008 年第 4 期。

《这么多水》中真假难辨的“文本真实世界”

《这么多水》的叙事世界是由叙事者“我”来建构的。这个世界的一些基本事实是“真实的”,比如,“我”有一个叫斯图尔特的丈夫,他和几位朋友到一个叫纳奇斯河的地方看到了一具女性浮尸,“我”了解这个事实后开始与丈夫争吵,并去参加了那位女性的葬礼。但是,“我”为什么在了解纳奇斯河事件后如此激动,“我”对丈夫的评价,以及“我”对自我及他人的认识这些关键问题上,叙事世界“真实域”和人物世界的“幻想域”之间的界限被严重模糊了,换句话说,读者无法确定哪些是文本世界“真实域”,哪些是人物的“幻想域”,读者无法找到确凿依据来证明人物“幻想域”的不可靠性,于是产生了理珀特所谓的“去稳定性”阅读效果。笔者认为,读者难以区分《这么多水》的文本世界“真实域”与人物世界“幻想域”,主要原因可以归结为:①作者使用了“现在时”叙事时间;②人物幻想域自成体系;③叙事者的不可靠,读者难以寻找文本世界的“真实域”。

1. 第一人称“现在时”叙述

《这么多水》是卡佛篇幅较长的小说之一,在《我打电话的地方》中有 27 页。为了论述方便,我们不妨按照故事发展进程将《这么多水》划分为以下 15 个片段:

片段 1:“我”得知丈夫在周末钓鱼时所发生的一切,与丈夫发生了争吵。(叙述时间:一般现在时)

片段 2:“我”转述丈夫对纳奇斯河事件的完整描述,以及丈夫回家当晚和第二天早上“我”了解整个事件的过程。(叙述时间:一般过去时)

片段 3:“我”送儿子到丈夫母亲家后,和丈夫一起驾车出门,并发生扭打。(叙述时间:一般现在时)

片段 4:今天早上“我”的思考。(叙述时间:一般现在时)

片段 5:用第三人称叙述自己与丈夫的恋爱经历和婚姻生活。(叙述时间:一般现在时为主,偶尔夹杂一般过去时)

片段 6:叙述晚上发生的三件事情。(叙述时间:一般现在时)

片段 7:第二天上午“我”与理发师 Millie 的对话。(叙述时间:一般现在时)

片段 8:晚上及次日早上我离家前的叙述。(叙述时间:一般现在时)

片段 9:“我”在加油站的经历。(叙述时间:一般现在时)

片段 10:“我”驱车前往 Summit 的路上经历。(叙述时间:一般现在时)

片段 11:“我”参加葬礼的经历。(叙述时间:一般现在时)

片段 12:“我”参加葬礼回家后晚上与丈夫的对话。(叙述时间:一般现在时)

片段13:“我”早上起来收到丈夫送来的花。(叙述时间:一般现在时)

片段14:晚上“我”依然一个人睡觉。(叙述时间:一般现在时)

片段15:上午“我”与丈夫的电话对话。(叙述时间:一般现在时)

可以看到,在《这么多水》的15个片段中,只有一个片段是用一般过去时来叙述的,这个片段发生在片段1和片段3之间,明显是一个倒叙,追叙“我”丈夫及其朋友在纳奇斯河的经历。如果将这个片段及片段5抽掉,其余13个片段就是整个叙事的骨架:即“我”听完丈夫在纳奇斯河的经历后6天内的反应和行动。和传统的第一人称回顾叙事不同的是,《这么多水》的骨架叙述中通篇采用了一般现在时,这样的叙事策略产生两种阅读效果:其一,叙事者的叙述行为似乎与所叙之事同时发生,而不是一般回顾叙事中的事后叙述,其后果是叙事者不能获得事后叙述中特有的成熟视角,[①]因而无法看清楚经历事件的意义,不能对自己的经历做出评判;其二,正如与卡佛同时代的另一位喜欢一般现在时叙述的作家鲍比·安·梅森所言,“如果一位作家用现在时写作,他给读者的印象就是,对于所发生的事件,他并不必读者知道得多”。[②] 这样,在“一般现在时”写作中,无论是叙事者还是作家,都看似与人物完全平等,而非存在于人物之上。用“可然世界”理论的术语来说就是,在《这么多水》这样的“一般现在时”第一人称叙事中,人物的世界与文本的世界完全等同,读者难以在人物的世界之外建构一个更加“真实”的文本世界。

2. 人物“幻想域”自成体系

造成《这么多水》的“真实域”与“幻想域”难以区分的另外一个重要原因是人物叙述者克莱尔的“幻想域”自成体系,让初次阅读该小说的读者很容易将她的幻觉等同于“文本真实”。比如在片段1中,“我”对斯图尔特的描述为读者勾勒了一个冷漠、自以为是的丈夫形象,让读者对他做出负面评价。请看这个片段中的最后一段,当“我”盛怒之下将桌板上的饭碗和水杯掀在地上时:

> 他(斯图尔特)坐着没动。我知道他听到了声响,他抬起头好像在听,但他坐着没动,连头也没有转过来看一眼。我讨厌他那样,那样一动

---

① 一般认为,在第一人称回顾叙事中存在两种眼光,“一为叙事者‘我’追忆往事的眼光,另一为被追忆的‘我’正在经历事件时的眼光”。见申丹《叙事学与小说文体学研究》,北京大学出版社2001年版,第223页。

② Bonnie Lyons and Bill Oliver, An Interview with Bobbie Ann Mason, Contemporary Literature, 1991(32), pp.449-470.

不动。他等了一会，狠抽一口烟，靠回座椅中。我可怜他那样：听一下，满不在乎，然后安坐着抽烟。烟雾从他嘴里飘出，好像浅河一般。我为什么能观察到？他永远都不会知道我是多么可怜他那个样子：死坐着，听，让烟雾如河水一般流出嘴巴……（215）

这里，叙事者对斯图尔特的描述的负面效果显而易见：一方面，他坐着抽烟，对妻子情感不闻不问；另一方面，叙事者明确用来评价他的字眼包括“讨厌”（hate）、“可怜”（pity）等，也能让读者（至少暂时地）对他做出负面评价。

叙事者“我”还在另外几个地方进一步强化了斯图尔特的这个形象。片段3中，当“我”掴了斯图尔特一耳光后，“他抓住我的手腕，我不能再揍他。他抬起手来。我蜷缩身子，等待着，看见一丝东西在他眼里闪过，旋即消失不见。他放下手。……”（221）这里强调的不仅是斯图尔特的冷漠，还有“我”的受害者形象和斯图尔特的暴力倾向。在片段5中，“我”回忆自己婚姻生活中发生过一次特别厉害的争吵，斯图尔特告诉她“总有一天，这事会用暴力了断”。片段14中，当“我”在自己房间睡觉的时候，斯图尔特扭开了房间的门锁，“只是为了向我显示，他有能力打开我的房门”。

“我”的叙述不仅让读者做出不利于斯图尔特的判断，还让我们做出不利于斯图尔特母亲的判断（这一点对我们理解《这么多水》的结尾非常重要）。在片段2中，“我”把儿子送到斯图尔特母亲家里时，这样描述她：

她个子高，白色金发，对人冷漠。她给我的印象是她老在评东论西。我压低声音简要地给她讲了讲发生的事情（她还没有读今天的报纸），……她透过眼镜直盯着我。然后她点点头，转身对迪安说：“你好，小伙子！”她蹲下身去抱他。当我开门离开时，她又将目光看着我。她总是这样看我，却不说一句话。（219）

叙事者对斯图尔特的母亲既有间接描写，也有直接评论，但给读者的印象都是一样的：她是一个与斯图尔特同样冷漠，同样给“我”带来压力、让“我”不安的女性。在片段5中，当“我”到医生推荐的地方待上一阵时，“斯图尔特的母亲迫不及待地从俄亥俄赶来照顾孩子”，而当我几周后回到家里，“他母亲就搬出去了，在小城的另一头租了套公寓房，栖在那里，好像在等待什么似的”。这里，“我”将斯图尔特母亲描写成一只随时出击的捕食动物，也在不经意之间将自己和斯图尔特母

亲的关系定位于猎物和猎人之间的关系,类似"我"与丈夫之间的受害者与凶手之间的关系。

叙事者"我"将自己描述为受到丈夫及其家人"双重压迫"的受害者,如果读者接受叙事者的这个描述,那就不难理解为什么"我"听到纳奇斯河畔女性浮尸的消息后,情绪会如此激动不安,甚至会出手打丈夫耳光:因为她将自己等同于那具受害的水上浮尸,丈夫及其朋友冷漠对待那具浮尸,就像丈夫及其家人冷漠对待自己一样。读者就能理解为什么"我"会驱车 200 多英里去参加浮尸的葬礼:因为在"我"的想象中,浮尸的葬礼也就是"我"的葬礼。读者也就能理解为什么参加完葬礼后,"我"会拒绝丈夫的做爱请求,甚至会说"怎么做都没事":因为在"我"的想象中,我已经死过一回。因此,在阅读中,即使我们发现叙事者有时情绪过度激动(甚至超过了正常的限度),我们仍然会将这些现象归结于一个"受害者"的正常反应。也就是说,如果读者相信"我"对周围世界的判断,读者就会把"我"作为人物的"想象世界"自然化,并将它等同于文本"真实世界"。

3. *真实域之无法确认*

《这么多水》叙述的独特性在于,文本试图引导读者将人物叙事者的想象世界等同于文本真实世界时,同时又让叙事者隐隐约约显得不那么可靠,从而暗中破坏读者做这样的等同。

虽然叙事者"我"没有明确指出自己有过精神病史,但在"我"暂时借用第三人称来回顾自己婚姻的片段 5 中,"我"几乎向读者明确地和盘托出自己曾经患有精神病。比如,在一次激烈的争吵中,她丈夫威胁道"总有一天,这事会用暴力了断",她记住这句话,并"时不时大声重复这句话"。她有时候"整个上午跪在车库后面的沙箱上"与儿子及他的朋友玩耍。但是"每到下午四点,她的头就开始疼痛。她捂住额头,痛得发晕。斯图尔特让她去看医生,她去了,医生十分焦急的神情让她偷偷感到高兴。她到医生推荐的地方待了一段时间"。这里的几个细节,包括她时不时大声重复丈夫的威胁,她整个上午与儿子及他的朋友玩耍,尤其是她每到下午四点就开始头疼,并到"医生推荐的地方"住了一段时间等等,相当明确地指出了她精神方面的问题。不过,叙事者为什么选择使用第三人称来叙述自己的精神问题?如果我们将这一选择归于叙事者的主动性,叙事者能够有意识地与自己的婚姻和精神病史拉开距离,从旁观者的视角来审视自己的过去,我们就会认为这个叙事者至少现在是正常的。如果我们将这一选择归于隐含作者,因为让人物叙事者使用第一人称来叙述自己的精神病史显得不那么合理可信,于是隐含作者选择第三人称来向隐含读者道出人物叙事者不方便道出的事实,那么读者就会认

为，这个叙事者现在仍然是不正常的。但是，这个选择到底是人物叙事者的主动选择还是隐含作者的操纵，也就是说，人物叙事者现在到底是正常的还是不正常的，读者无法找到更为可靠的证据来明确判断。如上一节论述的那样，如果按照叙事者的逻辑，读者完全有理由相信她的想象世界就是文本真实世界，读者因此对她寄予同情，并让她来代表所有被男权社会压制的女性；但如果联想到叙事者的精神病史，读者又能发现文本中充满了不合常理的叙述，从而怀疑她叙述的真实性，虽然与此同时，读者也很难找到"真实"所在。

"我"的叙述中不合常理的表现之一是"我"过度地将自己与女性浮尸相等同。虽然读者也能从"我"的叙述中找到"我"这种倾向的家庭及社会原因，但读者仍不免感到，"我"在这方面走得太远。"我"不仅将桌板上的饭碗和杯子掀翻到地上，而且扇了丈夫的耳光。虽然在出手的时候，"我"也意识到"这太疯狂了"，"我们需要手牵手。我们需要互相帮助。这太疯狂了"，但这番表白并不能完全抵消"我"出手打人这一事实，相反，读者可能会认为这表明"我"无法控制自己，而这恰恰是精神病人的典型表现。后来，"我"不顾一切，非要驱车 200 多英里去参加一个素不相识的女性的葬礼，也体现了"我"的不合常规之处。

"我"对周围人的态度也体现了"我"过于敌意和敏感——精神病人的另一标志。前文谈到过"我"对丈夫的母亲的态度，"我"将她描述成了一只随时出击的捕食动物，但读者完全也可以做另一种阐释，即斯图尔特的母亲在附近租公寓楼住，可能是为了"我"在精神病发作时可以随时前来帮助；她"总是盯着我"，为的是观察"我"的行为是否正常。

前往萨米特（Summit）参加葬礼的公路上，"我"本能地感觉到有一辆绿色卡车跟在"我"后边行驶了很久。"我不断在错误的时间放慢车速，希望它超车，然后又不断在错误的时间加速。我紧握着方向盘，手指生疼。"最后绿色卡车终于超车了。"我"非常紧张，不得不将车停在路边，喘口气休息一下，却发现那卡车又开回来了。司机走下车来。

> "来吧，把窗子摇下来。喂，你真的没事吗？一个女人独自一人在这边开车可不是好事。"他摇摇头，看看公路，然后又转向我，"来吧，摇下窗子，好不好？你这样我们就没法说话了。"
>
> "求你，我得走了。"
>
> "打开门，行吗？"他说道，好像没有听我说话，"至少摇下窗子。在里面你会给憋死的。"他看着我的胸部和大腿。我的裙子给扯到膝盖以上。

他的眼睛停留在我的大腿上,我坐着,一动也不敢动。

"我想给憋死,"我说,"我正在给憋死,你没看见吗?"

"这都是些什么话?"他边说边离开车门。他转过身朝自己的卡车走去。可是,从旁视镜中,我看着他又走了回来,我闭上眼睛。

"你不想让我跟你到萨米特或者其他什么地方吗?我无所谓的。今上午我有时间。"他说道。

我摇头。

他犹豫了一会,然后耸耸肩膀。"那好吧,夫人,你自己走好了。"他说。"行。"(233)

我们该如何理解这一场景?那个男人是善意的还是恶意的?在叙事者"我"看来,那个男人一定是恶意的(这里的紧张气氛甚至不亚于一次强暴行为的前奏),他让"我"想到了丈夫、强奸纳奇斯河上女孩的男人,乃至"我"眼中的整个恶意的男性世界。但如果考虑到"我"的不正常眼光,读者却又依稀能从叙述中看出,那男人似乎并没有恶意。他看见"我"在"错误的时间"加速和减速,于是担心"我"有什么问题,超车后又专门回来看看"我"是否出事,但过于敏感的"我"再一次将那男人的善意之举视为一次"入侵"的企图。这里,我们也必须再次看到,虽然我们可以将"我"的叙述读成不可靠,但文本并未明确提示那个男人的意图到底是善意还是恶意:隐含作者没有帮我们做出这样的判断。

"我"的叙述中有一个挥之不去的关于"手"的意象,这种沉迷于某个特殊意象的讲述方式也是叙事者不正常的标志之一。"手"(hand/hands; wrist; finger; arm/arms)在文本中出现了34次。"我"似乎总能意识到别人的手,有时候到了沉迷(obsessed)的地步。比如,"我"回忆丈夫从纳奇斯河回来的那个晚上,"他用厚实的臂膀拥抱着我,双手在我的背上来回抚摸,我当时还想,这双手和他两天前的手没有两样"(217);"我看着他的手,他粗粗的手指,指关节上满是毛,动个不停,点燃香烟,那就是昨夜在我身上抚摸的手指"(218)。片段4中,"我"叙述道,斯图尔特以为我睡着了,但是,"闹钟没响之前我早就醒了,我躺在床沿,与他毛茸茸的大腿和厚实的手指隔得远远的"(222)。

不确定的世界:《这么多水》的终结感

《这么多水》以两次电话交谈结尾。首先是"我"丈夫打电话说,他母亲将过来住几天。"我愣了一会,心里琢磨着这事,他还在电话那边喋喋不休,我挂断了电

话。"按照"我"的想象世界逻辑，丈夫的母亲过来一起住意味着"我"将进一步受到威胁，所以"我"很不情愿，于是挂断电话。但没过一会，"我"拨通丈夫的电话，告诉他"没事。真的，我告诉你，怎么做都没事"，仿佛"我"经过考虑，接受了丈夫的安排。跟随"我"的逻辑的读者甚至可能认为，这是"我"的一个顿悟时刻(epiphanic moment)，即"我"已经理解了，作为女人必须接受的来自生活的压力。然而，两三行之后，读者的这个看似确切的理解被击得粉碎，因为"我"在小说的最后重新提出了纳奇斯河上的女尸："斯图尔特，看在上帝的份上，她还只是个孩子啊！"表明"我"根本没有从这几天的经历中获得任何顿悟。要解决小说结尾处的这个矛盾，读者只能再一次诉诸"叙事者是不正常的"这样一个猜测。

以上文本细读表明，《这么多水》中可能存在两个文本真实世界：一是叙事者"我"的世界，在这个世界里，"我"通过纳奇斯河浮尸事件（略带夸张地）认识到，丈夫及其家人，乃至整个世界都可能对"我"（及其他女性）冷漠无情，或构成威胁、实施"强暴"；二是"隐含作者"的世界，在这个世界里，"我"是一个精神病患者，"我"的叙述充满了不可靠性，"我"对世界的认识是偏执和扭曲的。这两个世界到底哪个是《这么多水》的文本"真实"？卡佛叙述的奇妙之处在于，他发展了这两个相互抵牾的世界，同时又不对其中任何一个世界给予肯定，使读者不得不在这两个世界里来回游走，似乎有所悟，但又不能确定。按照冈特·理珀特的说法，这种阅读感觉正是卡佛的"极简主义"与"新现实主义"(neorealism)和后现代"试验派"(experimentalism)相区别的特质所在。[①] 在小说的结尾，虽然读者仍然无法在这两个世界中做出选择，但读者完全可以在此刻得到另一个结论：无论这篇小说再继续写下去多长，卡佛都不会给读者一个确定的答案。也许，卡佛在这篇小说中想做的

---

① 见 Gunter Leypoldt, Reconsidering Raymond Carver's 'Development': The Revision of "So Much Water So Close to Home", Contemporary Literature, 2002, XLIII, pp.41-317，在这篇文章中，理珀特认为，"新现实主义"始于上世纪50年代，非常复杂，不易归类，但可以说，"新现实主义"的叙事结尾强调一种"语义深度"(semantic depth)，鼓励读者进行阐释性的阅读，努力寻找叙事表面下的"深层知识"(deep knowledge)。后现代"试验派"则将"不确定性"引入小说创作，反对再现世界，反对给叙事强加一种确定的结尾，而卡佛的多数小说介于这两者之间，同"新现实主义"一样强调再现，但又与"试验派"一样抵制确定和唯一的意义。笔者认为，虽然这个结论有助于理解"极简主义"的美学/哲学追求，但不能完全反映卡佛的创作实践。事实上，卡佛的很多小说意义都是确定的，是典型的"新现实主义"小说。但就《这么多水离家这么近》而言，理珀特的判断是非常准确的。值得注意的是，国内相关研究仅关注叙述者"我"的世界，认为这篇小说揭示的是西方社会人际关系冷漠无情、道德缺失的现状。见王文渊《对人类命运的艺术性思考：短篇小说<这么多水，离家这么近>的主题特色与艺术特色》，《沧桑》2007年第2期。

就是让读者意识到，主观世界虽难以再现“真实”的客观世界，但“真实”的客观世界到底是什么，其实更不容易知道。[①] 也许这才是卡佛希望读者对《这么多水》产生的终结感。

抑郁而疯癫的叙事声音

——论《被中断的女孩》中的“自我”及其叙事建构[②]

前言

《被中断的女孩》(*Girl, Interrupted*)也译为《丢魂女孩》《断线女孩》，是美国作家苏珊娜·凯森(Susanna Kaysen)1993 年发表的一部自传，是上世纪 80—90 年代美国“生命书写”(life writing)大潮的产物，也是这个大潮中颇具代表性的作品。自传出版后即成为当年“最畅销回忆录”之一，1998 年被拍为同名电影，安吉丽娜·朱莉凭借在该电影中的出色表演赢得了 2000 年奥斯卡最佳女配角。自传讲述了 17 岁的凯森于 1967 年到 1968 年间在著名精神病院麦克林医院(McLean Hospital) 18 个月的经历，主要包括她如何与心理医生见面并被诊断为边缘性人格分裂症(borderline personality disorder)，随后被送入精神病院，在医院里她见到其他病人、医生和护理人员，以及出院后的情形。通过自我叙事，凯森对抑郁症、疯癫以及自我、身份等问题进行了深入思考。本书重点考察曾经的精神病人凯森如何讲述自己过去的经历以及如何在讲述中建构“自我”。上世纪 90 年代以后，“疾病叙事”(illness narrative)这一叙事文类已经受到西方学界的广泛关注，形成了多种多样的研究方法，但国内相关研究寥寥无几。笔者希望借本文的个案研究引起国内学界对“疾病叙事”，尤其是“疾病自传”(autopathography)的关注。

关于“自我”的问题

《被中断的女孩》书名取自荷兰绘画大师维梅尔(Vermeer) 的一幅绘画作品

---

① 如果用布莱恩·迈克黑尔在《后现代主义小说》(Postmodernist Fiction, 1987)中所做的区分(参见 Brian McCale, Postmodernist Fiction, London: Routledge, 1987)，我们可以认为卡佛的这篇小说同时涉及了现代主义的“认识论”问题和后现代主义的“本体论”问题。克莱尔的讲述一方面说明了世界在不同的视角下会呈现不同的面貌(认识论)，另一方面也说明了不存在绝对“真实的”客观世界(本体论)。

② 原文发表于《外国文学》2011 年第 4 期。特此鸣谢。

《在音乐中被中断的女孩》(*Girl Interrupted at her Music*)。画中,一名贵族装扮的男人试图给一名女子讲音乐,但该女子却扭过头,看着观众,似乎有什么人正进入画面打断了她的音乐课。维梅尔的原意是使本来静止的画面动起来(rendering an action)[①],"interrupted"也取其字面意思,即"被中断",但凯森显然给此画赋予了新的含义。在自传《被中断的女孩》的末尾,凯森这样阅读维梅尔的绘画:

> 这一次,我读了这幅画的标题《在音乐中被中断的女孩》。
>
> 在音乐中被中断:我的生命中断在17岁的音乐中,和我一样,她的生命也被中断,给取出来固定在画面上:生命被凝固成一个时刻,这个时刻代表其他所有时刻,不管过去和未来。还有什么生命能从这样的画面里回来?
>
> 我现在有些事情想告诉她。"我理解你。"我说。
>
> 我男朋友发现我在走廊哭泣。
>
> "你怎么啦?"他问。
>
> "难道你不明白,她想走出来?"我用手指着她。
>
> 他看了看那幅画,又看看我,说:"你想的永远都是你自己。你根本不懂艺术。"他走开,看伦勃朗的画去了。[②](以下只标注页码,若非特别注明,均为笔者译文)
>
> 音乐中的女孩周围是另外一种光,微暗而躁动的生命之光,借了此光,我们能够偶尔隐约地瞥见自己和他人。(168)

这里,凯森重新阐释了维梅尔的绘画:原画旨在说明,女孩似乎被外来的什么事物所打断,而凯森却从中读出了一个被禁锢的鲜活生命,并将自己等同于画中女孩,认为自己在麦克林精神病院的经历"凝固"了自己的整个人生。正如画中女孩想走出画框(以寻找生命的"其他时刻"),凯森也希望从那段经历中走出来,寻找生命的其他意义。

然而,笔者认为,这只是问题的一个方面,甚至可以说只是问题的表象。我们都知道,自传叙述的基本特征之一是"事后叙述"(即回顾性叙述),凯森写作《被中断的女孩》时已经40多岁,距离她在精神病院的经历已超过30年。到底是什么原

---

① Arthur Wheelock, Critical Assessments: Girl Interrupted in her Music, http://www.essentialvermeer.com/cat_about/interrupted.html.

② Susanna Kaysen, Girl, Interrupted, New York: Tuttle Bay Books, 1993, p.167.

因促使凯森现在才来讲述30年前的一段经历？如果仅仅为了走出那段经历，我们无法理解凯森为什么要等待30年之久：如果凯森真想忘记这段经历，她早就应该将其讲述出来。将人生的一段经历深埋心中30余年，不外乎两个原因：其一，由于某种社会压制不能讲述，其二，由于这段经历隐含了自己的真实"自我"，因此不愿意讲述。通过把自己比成画中女孩，凯森表达了想逃离那段经历的愿望——也就是逃离抑郁症和疯癫，成为"正常人"——这给了她的讲述一个看似合理的理由（这也是读者和社会希望看到的理由），然而，透过凯森叙述的间隙，我们聆听到的却是一个远非"正常"的凯森，她对30年前那段经历流露出的深深留念甚至让读者觉得，抑郁症和疯癫正是凯森内心（有意或无意地）希望表达的真实自我，她讲述不是为了逃离，而是想重新"表演"（perform）那一段经历，以再次体验成为真实自我带来的激动。《被中断的女孩》正像维梅尔画中女孩周围的那道微暗而躁动的光，让读者瞥见凯森的内心真实自我。不过，在详细阐述我的观点之前，我想先评述关于《被中断的女孩》的另外三个典型观点。

三个典型观点

对《被中断的女孩》的评论很多，笔者将这些评论归纳为三类：①认为凯森讲述的是她从"疯癫"回归"正常"的历程；②认为凯森的讲述表明她没有真正回归"正常"；③认为凯森的讲述表明她无法确信自己现在是否仍有"精神病"，更无法确信30年前的"精神病"诊断。这三类观点恰恰对应了三类典型的疾病叙事（或疾病叙事的写作/阅读策略），即关于康复过程以及重建正常身份的疾病叙事、关于病人努力发出自己声音进行叙事治疗的疾病叙事、关于病人与医生、医疗机构及社会常规之间发生冲突的疾病叙事，这也是疾病叙事领域内三本有影响力的专著各自重点探讨的主题：安·霍金斯（Anne Hawkins）的《重构疾病：疾病叙事研究》（1993）[①]、亚瑟·弗兰克（Arthur Frank）的《受伤的讲故事人：身体、疾病与伦理》（1995）[②]以及托马斯·库瑟（Thomas Couser）的《康复的身体：疾病、伤残与生命写作》（1997）[③]。当然，这三类典型的疾病叙事之间并无明显的界限，多数疾病叙事

① Anne Hawkins, Reconstructing Illness: Studies in Pathography, West Lafayette: Purdue University Press, 1993.

② Arthur Frank, The Wounded Storyteller: Body, Illness, and Ethics, Chicago: University of Chicago Press, 1995.

③ T.Couser, Recovering Bodies: Illness, Disability, and Life Writing, Madison: The University of Wisconsin Press, 1997.

的主题是混合的,既讲述重建身份的过程,也对自己疾病身份进行反思,并与医疗机构及社会对疾病的建构形成"反故事"(counter-story)。尽管如此,不同疾病叙事的进程会揭示不同的主题倾向。

安德利亚(Andrea)代表了第一种阅读策略:"在回归正常之旅中,她(即凯森)不得不找回自我,重新组装破裂的自我碎片,这样才能为真实世界所接纳。"①"回归正常之旅"表明,《被中断的女孩》讲述的是一个从不正常状态到正常状态的回归,而"重新组装……自我"表明,凯森在进入精神病院之前有一个完整的、正常的"自我",由于某种原因,这个"自我"遭到了破坏,凯森在精神病院的经历帮助她找回了这个"自我"。笔者在下文即将论述,这种阅读没有考虑《被中断的女孩》的实际叙述情景,因而完全是误读。

第二种阅读策略的代表是珍妮弗·柯尔尼希(Jennifer Cornish),她这样评论:

> 凯森讲到多数病友最终都出了院,她还讲述了自己和她们中一、两个后来见面的情形。这里,凯森的讲述相当以自我为中心,令人读起来感到不安(uncomfortable),让读者依稀回忆起她进入精神病院前的那些行为。②

柯尔尼希的阅读明显注意到了凯森的叙述方式,即"以自我为中心",这令柯尔尼希深感不安,因为正是这种自我中心才导致凯森进入精神病院的。如果凯森在自传的最后仍然表示出强烈的自我中心,无异于说她在精神病院的经历并未让她"回归正常",如果考虑到这是凯森 30 年后的自传,她在结尾表现出的那种"自我中心"式的叙述是否表明,30 年后的凯森仍然在遭受精神病余波的折磨?笔者完全同意柯尔尼希对凯森叙述方式以及对凯森写作自传时的精神状态的判断,但并不为此"感到不安"。柯尔尼希感到不安是因为她认为"疯癫"状态对凯森不是一件好事情,而笔者则恰恰相反,认为不仅仅在结尾,凯森传记的叙事整体上都是"疯癫"叙述,凯森写作这本传记时的内心自我一如她 30 年前的自我,依然是抑郁而疯癫的,我为凯森能发现并通过讲述在身体上体验——即使是短暂地——这个真实自我而高兴。

---

① Andrea, http://www.allreaders.com/topics/info_22822.asp.

② Jennifer Cornish, http://www.helium.com/items/1727224-book-reviews-girl-interrupted-by-susanna-kaysen.

代表第三种阅读策略的是纳丁·克莱蒙斯(Nadine Clemens),他在2002年度《美国研究—文学卷》中这样评论《被中断的女孩》:

> 这是苏珊娜的故事,是她走出麦克林医院30年后讲述的,因此,这是一位现在已是成年女性的反思之作,她不能确信自己是否仍然疯癫。她甚至说,她以前是否疯癫过,她也不能确信。①

在《被中断的女孩》中,凯森就她及病友的"精神病"与医生、护士们发生了多次冲突,但这些冲突产生的主要原因是病人和医疗机构在如何认识精神病以及如何处理精神病人方面存在差异,具体地说,凯森虽然承认自己的行为与常人不同,但她并不认为自己的行为没有逻辑,相反,她认为自己生活在拥有不同逻辑的"另一个宇宙"。因此,凯森否认"疯癫"这一标签,对医疗机构乃至整个社会不公正地对待所谓"疯癫病人"抱有怨恨和恐惧之心。严格地说,克莱蒙斯的评论并不准确,因为凯森十分确信,她的世界与常人世界不同,同时她也十分确信,如果这就是疯癫,她30年前和30年后的内心一直都是疯癫,改变的只是她的外在行为和公众身份(public identity):由于社会压力,她不得不当"正常人";但是只要提供私人机会,比如阅读维梅尔的绘画,乃至写作《被中断的女孩》,她就会显示出内心的真实自我。现在,我要回头来具体论述凯森自传的讲述方式如何泄露了她内心抑郁而疯癫的真实自我。

抑郁而疯癫的叙事声音

在自传中,叙事结构不仅仅是一个形式问题,更是一个意义问题。采取何种叙事形式,就决定了传主为自己过去的经历赋予何种意义,或者建构何种自我。正如布鲁斯(Elizabeth W. Bruss)所说,"自传通常会让读者关注其叙述手段,关注其故事展开的过程,关注其是否成功抓住并表达出了其主体的特征"②。在讨论身份的建构性质时,弗雷曼认为,"自我书写就是为过去之我寻找一个阐释框架,

---

① Nadine Klemens, Girl, Interrupted: A Comparison of Book and Movie.in American Studies - Literature, 2002, p.354.

② Elizabeth W. Bruss, Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Literary Genre, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1976, pp.5-164.

然后往其中添加相关信息”，“记忆不仅仅是重叙过去，而且是理解过去”[1]。在另一些批评家看来，人生经历与人生故事之间是“相互依存的”，前者是后者的基础，但人生故事不仅可以“表达”，还可以“改变”人生经历的意义。[2]

30 年前，凯森在精神病院的真实情形如何，读者永远无法追溯，我们面对的只有她的自传文本。阅读这个文本，我们与其说获知了凯森过去的真实经历，还不如说获知了凯森写作自传时的心理状态，因为自传不仅仅是关于过去的，更是关于现在的[3]，而深入凯森现在心理真实的唯一途径就是去探索她组织文本的方式。《被中断的女孩》的最大结构特征是其片段性（episodic），全书由 34 个片段构成，每个片段讲述凯森的一段经历或一个思考。苏珊娜·埃根（Susanna Egan）曾归纳出自传中的四大“经验模式”（patterns of experience）：孩童模式（从无知到经验）、青年模式（英雄或艺术之旅）、成熟模式（心灵升华或落入不复）、忏悔模式（英雄讲述自己的故事）[4]。然而，这些模式均不符合《被中断的女孩》，因为这部自传的各个片段之间没有起承转合的关联，因此无法串成一个连贯的、有某种意义的“人生故事”（life story）。以安德利亚为代表的“回归正常”阅读模式不适合《被中断的女孩》，因为这部自传根本就没有叙事结构来支撑这样的阅读。如果我们借用托多罗夫的归纳，“回归正常”故事的结构序列应该是：“正常—外力 1—不正常—外力 2—正常”，但是我们无法在《被中断的女孩》的 34 个片段中识别出这些叙事结构成分，相反，该自传的多数片段都处于平行关系，它们似乎杂乱无章地堆积在一起，读者读到的只是凯森进入精神病院的前前后后，却无法从中捕捉到凯森赋予这段经历的意义所在。缺乏装载“意义”的结构，读者很难解释这部传记中的事件因何而来，又源何而去，只能将其理解为“疯癫叙述”。这显然是凯森有意为之：她讲述这

---

① Mark Freeman, Rewriting the Self: History, Memory, Narrative, London and New York: Routledge, 1993, pp.29-30.

② R.Josselson and Amia Lieblich, The Narrative Study of Lives, Newbury Park, London, New Delhi: SAGE Publications, 1993, pp.6-9.

③ Roy Pascal, Design and Truth in Autobiography, London: Routledge & Kegan Paul, 1960, p. 11; Mark Freeman, 1993, p.30; Jens Brockmeier and Donal Carbaugh (eds.), Narrative and Identity: Studies in Autobiography, Self and Culture, Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2001, pp.247-280; Paul John Eakin, What Are We Reading When We Read Autobiography? Narrative, 2004 (2): 32-121.

④ Susanna Egan, Patterns of Experience in Autobiography, Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press, 1984.

段往事,并不是为了简单告诉读者,她从这段经历中获得了某种顿悟、经验或新生,而是有其他更深层次的意图。

如果《被中断的女孩》没有那种层层推进以昭示意义的叙事结构,甚至也没有按照某种时间结构来叙述,那么,它的事件片段到底遵从什么逻辑顺序呢?仔细考察《被中断的女孩》的34个事件片段,笔者发现,这些片段之间并不存在内在的逻辑关系,后一个片段往往受到前一片段结尾的某个词或某个意义触动而开始。凯森是在律师的帮助下,进入精神病院看到她当年的病历,并开始写作她的回忆录的。在书的开端,凯森就原封不动把病历的第一页直接呈现给读者,其中最重要的是医院的诊断结论("心理神经性抑郁症"),由此引发凯森对"精神病"的思考,以及自己如何进入精神病院的回忆,这构成了回忆录的第1和第2片段。第2片段的结尾是"踏上一条他/她也许永无归路的险途"(on a perilous journey from which he or she may never return, p.15),第3片段讲述的则是精神病院一位女孩自焚的经历,本片段的结尾是"我们终究也许能走出来,而她却永远被锁在自己的身体里"(We might get out sometime, but she was locked up forever in that body, p.19),接下来的第4片段标题就是"自由"(freedom),讲述的是另一位女孩丽莎(Lisa)如何欺骗精神病院工作人员获得了三天"自由",本片段的最后一句话是"丽莎给我们讲了很多她在那自由的三天内发生的故事"(Lisa told us lots of stories about what she'd done those three days she was free, p.24),而第5片段的标题正是"生活的秘密"(the secret of life),但本章中的秘密与丽莎的故事完全没有关联。布鲁斯认为,"自传主组织文本的方式体现了他的认识水平和个人才能"[①],同样,自传的叙述方式还体现了作者的记忆方式。很显然,《被中断的女孩》中的记忆不遵循事件的逻辑联系,而是一种连环式的记忆,为讨论方便,笔者借用中国传统的修辞手法"顶真",将这种记忆方式暂命名为"顶真记忆",其特点是不拘泥于某个特殊事件及其意义,而是在受到某种激发后,立即转向另一个事件[②]。这种记忆方式恰恰是精神病人的特点之一。在"速度与黏性"(Velocity vs. Viscosity)这个片段中,凯森详细描述了这种思维方式,并将其定义为"疯癫"(insanity)的两个基本类型之一:

---

① Elizabeth W.Bruss,1976,p.13.

② 凯森在这部自传中的记忆方式与心理学中的"联想式记忆"(associative memory)概念相关,因为两者都涉及把不同的内容联接在一起进行记忆,但"联想式记忆"指的是一种记忆方式,任何人都可能采用这种记忆方式,而凯森此处使用的记忆方式(即,后一片断由前一片断结束时的某个词语或意象所触发)则是她为了某种特殊的修辞意图而使用讲述方式。为此,笔者使用"顶真记忆"来描述她的记忆方式。

> 疯癫有两个基本类型：太慢和太快。……“太慢”这一形式的主要特征是黏性强(viscosity)。时间缓慢流动，就像水滴慢慢渗过被阻塞的厚厚的感知过滤器……黏性导致细胞麻木，与此相反，速度(velocity)给全身每块肌肉都赋予思维能力，使之有能力知道并评价自己的行为。感知太多，而且除了无数的感知外，还有无数对感知的思考，对有感知这一事实的思考……(75)

如此看来，“顶真记忆”就是一种“太快”类型的疯癫，因为在“顶真记忆”中，后一片段往往就是对前一片段的思考，记忆者还没叙述完或还未理解前一片段即快速转入本质上并无相关的另一个记忆片段，造成的效果就是各种记忆和感知混杂在一起，让读者无法看清时间先后关系和主题意义所在。

如果说通过没有意义的结构和“顶真记忆”方式，凯森已经为读者建构出了一个仍然抑郁而疯癫的自我，那么，在《被中断的女孩》的倒数第2片段，当凯森叙述她和病友丽莎出院多年后见面的情景时则几乎明确地表达了她对精神病院生活的强烈留恋：

> [丽莎和她儿子]就要乘地铁回布鲁克林了。在地铁入口级梯，丽莎再一次朝我转过身来。
>
> “你可想念那些日子，在那里面的日子？”她问我。
>
> “嗯，”我答道，“我的确想念。”
>
> “我也想念。”她摇摇头。“噢，呵呵。”她说，看起来相当快乐。然后，他们俩走下级梯，消失在地下。(164)

这里的怀旧气息相当浓厚，凯森对精神病院生活的留恋溢于言表，这也正是引起柯尔尼希“感到不安”的原因所在：凯森仍然沉迷在“疯癫”的心理状态中，她仍然有再一次变成疯子的潜势。但柯尔尼希没有注意到的是，凯森这里除了表达一种留恋之情外，字里行间还传达出了深深的无奈。当丽莎意味深长地说出“我也想念”后，她立刻“走下级梯”，“消失在地下”(underground)，这个细节实际上完全可以做隐喻式阅读：丽莎和凯森(乃至和她们经历相同的所有所谓精神病人)虽然可以怀念过去的经历，但在现实生活中，她们只能将那段经历埋在心底，正如丽莎“消失在地下”一样。如果这个阅读是正确的，那么凯森将不会再一次变成疯子，她能做的只是在内心保持一份对“疯癫”的留恋。

寻找“自我”与叙事治疗

如果我们接受布鲁斯的观点，将自传写作看成“交流的行为”[1]，那么，凯森写作《被中断的女孩》希望达到什么目的？如前所述，凯森颇具“疯癫”特征的叙述方式无法让读者对该自传作出类似《忏悔录》那样的阐释：凯森并未在叙述中暗示过去的经历为她提供了“成长”或者“反思”的契机，相反，她的叙述让读者觉得她仍然沉浸、甚至想重新回到那段抑郁而疯癫的经历中。让我们再次思考这一事实，即凯森是在30年后来叙述那段经历的，她写作《被中断的女孩》时，早已被医疗机构鉴定为“正常人”了，连她自己也都相信已从那个“疯癫”的世界中跨回来了。然而，一个“正常”了近30年的凯森为什么要选择使用如此“疯癫”的方式来讲述她过去那段“疯癫”的历史，而且流露出恋恋不舍的情绪？如果回到维梅尔的绘画，我们还会追问：为什么凯森要对这幅画做出与众不同的解读（即画中女孩的自我被禁锢在一个永恒不变的瞬间），她为什么希望画中女孩逃出来，并为这一想法泪流满面呢？很显然，凯森将自己等同于画中女孩，因为在某种意义上她也是被禁锢的：将近两年的精神病院经历让她体会了“正常人”这一身份的意义，在此后的30年中，她一直被囚禁在“正常人”这一画框中，生活毫无生机（这一点在《被中断的女孩》最后2个片段中表现得非常明显）。内心深处属于自己的“疯癫”世界不能见容于“这个世界”（this world），只能被压抑而“消失在地下”。维梅尔的绘画唤醒了凯森心中的真实自我，让她在瞬间突然瞥见了自己的人生。正如画中女孩无法逃出画框，凯森知道她也无法逃出精神病院经历给她设定的画框，这样，读者不难理解她为何泪流满面。

在凯森眼里，维梅尔画中围绕在女孩身边那道“微暗而躁动的光”照亮了女孩的人生，同理，我们也可以将《被中断的女孩》及其写作看做一道光，给凯森提供了一个寻找自我，甚至体验自我的契机。在“正常人”这一身份标志下，凯森失去了自由和生命力，30年生活在与“正常人”的矛盾较量中，读者可以想象凯森的痛苦和无奈，而充盈在《被中断的女孩》字里行间中的那份“疯癫”，那份留恋，至少可以让凯森暂时忘却现实世界，走进属于她的自我世界，在这里，她可以按照自己的逻辑自由地呼吸，嘲笑甚至嘲弄精神病院里的心理医生、护士乃至整个医疗机构。因此，写作《被中断的女孩》对于凯森而言，无疑是一次精神恢复之旅。很明显，旅途归来，凯森还是要回到现实生活中，但踏上这个旅途本身就具有足够的疗伤功用。

---

① Elizabeth W.Bruss，1976，pp.70-166.

在这个意义上,《被中断的女孩》也可以说是近年来西方学界兴起的"叙事医学"(narrative medicine)的一个标本[①]。

余论:身体叙事及其阅读

在身体/灵魂这一两分法中,灵魂一直处于核心地位,身体常常被视为灵魂的反映,因此"疾病的身体"常常用患者的性格、爱好、生活环境、社会关系等加以解释[②],很少有人关注"疾病的身体"本身。研究表明,有些疾病(比如抑郁症或疯癫症)的病因并非来自于社会或家庭,而是因为患者体内缺乏某种化学元素所致[③],对这类天然的疾病,我们不应该对其做出负面的隐喻式解读。苏珊·桑塔格(Susan Sontag)在《作为隐喻的疾病》(1978)一书中从历时的角度讨论并批判了对疾病的隐喻式解读[④],亚瑟·弗兰克则认为,"(疾病的)身体需要发出自己的声音"[⑤]。国内学者近年来也关注了"身体叙事"这一范畴,认为"真实作者身体的健康与否,或正在写作时身体所处的状态(兴奋、癫狂、烦躁等等)都会对其写作产生直接的影响;甚至作家本身所罹患的身体疾病也会影响该作家所采取的叙述方式"[⑥]。反过来,我们也可以推论,患者发出的"声音"或者"叙述方式"可以出反映他/她的身体状态。凯森在《被中断的女孩》中写道,抑郁症和疯癫症可以通过服用"苯丙胺"(amphetamines)加以控制(95),这说明她的抑郁症和疯癫症更多的是一种身体状态,并不反映"灵魂"的某种性质,同时,凯森的叙述也没有将其抑郁症和疯癫症归因于社会或家庭等外在因素。因此,我们可以认为,《被中断的女孩》

① 按照R.查荣(Charon)等人的观点,医疗从业者应该具备足够的"叙事能力"(narrative competence)来聆听病人的自我故事,并通过这些故事找到病因和治疗方式。病人的讲述不仅可以透露出与其疾病相关的信息,讲述本身也具有疗伤之功用。参见R.Charon, Narrative Medicine: Honoring the Stories of Illness, New York: Oxford University Press, 2006; K.M. Langellier and E.E. Peterson, Performing Narrative: The Communicative Practice of Storytelling, Philadelphia PA, Temple University Press. 2003; Peter Rudnytsky, Psychoanalysis and Narrative Medicine, Albany: State University of New York Press, 2008。

② Couser, 1997, pp.3-5.

③ Abigail Cheever, Prozac Americans: Depression, Identity, and Selfhood, Twentieth Century Literature, 2006(46): 346-368.

④ Susan Sontag, Illness as Metaphor, New York: Farrar, Straus & Giroux, 1978.

⑤ Arthur Frank, The Wounded Storyteller: Body, Illness, and Ethics, Chicago: University of Chicago Press, 1995, p.2.

⑥ 见许德金《身体、身份与叙事:身体叙事学刍议》,《江西社会科学》2008年第4期。

是凯森用疾病身体书写出来的真实故事，在她疯癫而迷恋的叙述中，我们读到的是她大脑中“神经生物节奏”（neurobiological rhythms）[①]的律动，而不是她疾病叙事的隐喻含义。这也许是我们在面对身体叙事，尤其是疾病身体叙事应该采取的阅读立场。

“极简主义”的叙述困境及其解决

——《洗澡》与《一件好事儿》比较[②]

“极简主义”的叙述压力：最少素材与最大体验

“极简主义”（minimalism）是上世纪美国80年代最重要的短篇小说流派。很多批评家都将卡佛的短篇小说与“极简主义”联系起来，因为给卡佛带来声誉的那些小说（主要收录在《谈论爱情时我们谈论什么》）的确具有“极简主义”特征：叙述不连贯，随意而开放的结尾，突出表面细节，大量的叙述省略，反线性情节等[③]。“极简主义”原用来指称20世纪60年代美国新派画家——如弗兰克·斯德拉（Frank Stella）、唐纳德·祖德（Donald Judd）、罗伯特·莫里斯（Robert Morris）等的绘画风格。这些画家使用最简单的几何线条，创造出以“对称”为特征的绘画，旨在消除绘画的深层含义，使观众直接感受绘画本身，而不试图阐释绘画背后的隐含意义。斯德拉在一次访谈中这样说道：“我希望人们从我的画中得到的（也是我自己能够得到的），就是能够清晰无误地看出我的整个想法……你理解的就是你看到的……所谓情感毫无必要。”“极简主义”绘画的深层动机是反对欧洲传统中的“理性”“秩序”和“情感”等[④]。与“极简主义”绘画类似的是，“极简主义”短篇小说抛弃了“后现代主义”迷宫般的叙述饕餮，使用尽可能简单的情节线条和叙述语言，直接明了地向读者呈现故事世界，客观上给读者一种表面化的印象，似乎不关注文本的深层意义。然而，与“极简主义”绘画不同的是，以雷蒙·卡佛为代表的“极简

---

① 自传叙事反映的是自传主大脑中的“神经生物节奏”，这一观点来自美国传记研究专家保罗·依金（Paul Eakin）。见 Paul John Eakin, What Are We Reading When We Read Autobiography? Narrative，2004（2）：32-121，译文见唐伟胜《叙事》（中国版）第3辑，2011年出版。

② 原文发表于《当代外国文学》2010年第2期，略有删减。

③ Cynthia W. Hallett, Minimalism and the Short Story: Raymond Carver, Amy Hempel, and Mary Robison, New York: The Edwin Mellen Press, 1999, pp.15-16.

④ James, Meyer, Minimalism, London: Phaidon Press Limited, 2000, p.199.

主义"短篇小说仍然强调作品的深层意义[1]。比如,在卡佛看来,"艺术是连接创作者和消费者的纽带。艺术不是自我表达,而是交流"[2]。在谈到"极简主义"的时候,他认为:

> (极简主义)这个词让人想起视野狭窄、能力不足……的确,在我的小说中,我努力避免描写任何不必要的细节,惜字到了骨头。但这并不说明我就是一个极简主义者。如果我是极简主义者,我就真的会惜字到骨头。然而我没有那样做;在骨头上我还留了一些肉[3]。

很显然,卡佛反对没有深层意义的"极简主义","在骨头上留一些肉"是为了让读者能够品尝作品表面下的意义,而不是"极简主义"绘画"你理解的就是你看到的"那种淡而无味的骨头。

"极简主义"小说一方面要求作者使用最少的素材,另一方面又要求作品能够传达丰富的生活体验,这两者间的张力在给"极简主义"小说带来非凡艺术魅力的同时,往往也给小说的叙述造成压力,使其失真,从而大大削弱其阅读效果。本文拟比较分析卡佛的"极简主义"经典文本《洗澡》(*The Bath*)及其"丰满"版本《一件好事儿》(*A Small, Good Thing*)[4],探讨前者的叙述困境如何在后者得到了解决。

《洗澡》:低叙事性的"威胁"效果

《洗澡》的故事基本骨架很简单:星期六下午一位母亲到购物中心去给自己星期一即将过八岁生日的儿子预订了一个生日蛋糕,但在星期一上午上学路上,儿子被车撞晕住进了医院。夫妇俩守在儿子的病房,等待他醒来。其间,父亲先回家洗澡换衣服,接到一个男人打来的关于儿子的神秘电话。他又回到医院,但儿子仍然

---

[1] "极简主义"绘画和"极简主义"小说的差异更直接地体现在两者的标志性口号上,前者的口号是"你理解的就是你看到的"(What you see is what you see),后者的口号是"少即是多"(Less is more)。

[2] Kay Bonetti, Ray Carver: Keeping It Short. Saturday Review, 1983(9), pp.3-21.

[3] Hansmaarten Tromp, Any Good Writer Uses His Imagination to Convince the Reader. Haagse Post, 1984(4):3-40.

[4] 关于这两个版本的创作时间孰先孰后,学术界一直存有争议。但一个不容置疑的事实是,《一件好事儿》的发表时间晚于《洗澡》。本文论述的重点是"极简主义"对叙述产生的压力,而不是卡佛创作风格的演变,因此这两篇小说创作时间的先后对本文论点不产生影响。

没有醒来。后来,母亲回家洗澡换衣服,同样也接到了那个神秘电话。《洗澡》是这样结尾的:

> 她[母亲]下车走到门口。她开灯烧水泡茶。她打开一罐狗粮喂了狗。她端着茶坐到沙发上。
>
> 电话响了。
>
> "喂!"她说,"喂喂!"她说。
>
> "维斯太太。"一个男人的声音。
>
> "是我,"她说,"我是维斯太太。是关于斯科蒂的消息吗?"
>
> "斯科蒂,"那个声音说,"是关于斯科蒂,"那个声音接着说,"与斯科蒂有关,没错。"[①]

这是一个非常"开放式"的结尾,对人物(即安·维斯)来说,她不知道打电话的是谁;读者虽然知道打电话的是面包师,但不知道接下来会发生什么:安能否辨认出面包师的声音?如果没有辨认出来,这个电话对安会造成什么影响?另外,这个结尾没有解决文本中的一个重大冲突,即那个被撞住院的小男孩斯科蒂到底苏醒过来没有?

正如卡佛本人所说,《洗澡》旨在"突出……'威胁'(menace)效果——这可以从那位面包师傅、电话及电话那头充满威胁的声音、洗澡等看出来"。[②] 为了使这种效果最大化,卡佛引入了很多紧张成分。在小说的开端,叙事者这样描写面包师:"蛋糕将在下星期一上午做好,不会耽误下午的聚会。面包师愿意说的就这么多。没有花言巧语,只有这几句话,把情况说清楚了,一句多余的都没有"(48)。从这里的描写,读者似乎看到了一个沉默寡言、性格阴郁的面包师形象,这样,安与面包师之间就产生了一种紧张关系,面包师对安构成了无声的威胁。

面对突如其来的外来威胁手足无措,是卡佛小说人物的惯常表现。当斯科蒂被车撞倒,"侧身摔下来,头磕在排水沟里,腿伸到路上……闭着眼,脚前后移动,像

---

① 此处使用孔亚雷的译文,载《北京文学:中篇小说月报》2009年第2期,第37-134页,略有改动。

② Larry McCaffery and Sinda Gregory, "An Interview with Raymond Carver," Alive and Writing: Interviews with American Authors of the 1980s, Urbana: University of Illinois Press, 1987, p.66.

是要爬到什么东西上去"时，与他一起上学的同学"手里拿着薯片，站着。他不知道他该把薯片吃完，还是该继续赶路去上学"(48)。斯科蒂的父亲从医院驱车回家的时候，"他在街上开得非常快。直到现在他的生活很不错。有工作、做了父亲，还有一个家。这个男人一直都是幸运而幸福的。但是现在恐惧让他想洗个澡"(49)。不管是斯科蒂的同学还是他的父亲，面对外来的威胁时，都表现出了恐惧和不安。

这位恐惧不安的父亲刚进家门，就听到了电话铃声。可能是由于他的心思全部集中在医院的儿子身上，所以，当对方说"你们有一个蛋糕还没取"时，他完全无法明白对方在说什么，只好回答"我根本不知道这回事"，对方说"少跟我来这套"，这位父亲就挂了电话。他刚洗完澡，电话又响了，这一次，对方只说了一句："它准备好了"。虽然读者知道，这里的"它"指的是蛋糕，但这位不明就里的父亲一定感受到了来电的巨大威胁。

在斯科蒂的病房里，来来去去的医生和护士与维斯夫妇都构成了紧张关系。围绕着斯科蒂究竟是不是"昏迷"了，他究竟什么时候醒过来，维斯夫妇与医生进行了多次交流：维斯夫妇显得焦虑，医生则显得很有信心，然而，斯科蒂一直都没有醒过来。虽然《洗澡》并没有浓墨描绘斯科蒂，但叙事者却影射了这个家庭的幸福和谐以及斯科蒂的无辜和可爱，因此读者自然期待斯科蒂能够醒过来，这样，读者的期待与斯科蒂的病情之间就形成了巨大的张力。读者和斯科蒂的父母一道，被斯科蒂的病情带来的威胁所折磨。然而，直到安回到家里，接到面包师的电话，叙事也没有为读者解除这一威胁：斯科蒂仍然生死不明。

这样，《洗澡》里就有两个最重要的威胁：一是斯科蒂的生死，这个威胁对人物和读者同时存在；二是神秘电话，这个威胁仅对人物存在，因为读者早就知道这个电话是面包师打来的[①]。这两个"威胁"的关系应该是，前一个威胁(即斯科蒂生死不明)是为了强化后一个威胁(即神秘电话带来的恐慌)。然而，正如前面分析的

---

① 一些评论家为了强调"威胁"在卡佛小说中的重要作用，认为《洗澡》结尾处的电话，不仅人物不知道是谁打来的，而且读者也不知道。比如，国内知名学者李公昭教授认为，"维斯太太和丈夫焦虑不安地守候在昏迷不醒的儿子旁，其间先后回家洗澡，每次都会接到在他们听来是莫名其妙的骚扰电话。故事在没有结尾、没有答案、令人恐惧的沉默和不确定中戛然而止。这些电话来自何人？是面包房还是医院？是催取蛋糕，还是通知儿子病情？一切只有靠读者自己去想象"(李公昭，《论卡佛短篇小说简约中的丰满》，当代外国文学，2005 年第 3 期，121-28)。其实，读者无需想象就知道，这些电话是面包房打来的。对于读者而言，《洗澡》结尾的不确定性并非来自那些电话，而是来自斯科蒂能否苏醒过来。

那样，斯科蒂生死不明仅仅强化了人物对神秘电话的恐惧，并没有增强读者的任何恐惧感受，因为读者已经知道那个电话的来源。读者和人物之间关于电话的信息差异不仅不能让读者同情这对父母，反而具有了反讽的潜势：在巨大的紧张感笼罩下，这对父母失去了基本的鉴别能力。在卡佛其他很多小说中，人物在外来威胁下失去思考能力往往是作品表达的主题，比如《你在旧金山做什么？》中的那位邮递员叙事者，当面对搬来的一对夫妇带来的种种威胁时，通过谣言和没有根据的想象来应对；在《阿拉斯加有什么？》中，杰克面对妻子与卡尔偷情的威胁，只能躺在床上，对这一威胁进行想象；在《这么多水离家这么近》中，叙事者"我"面对丈夫的冷漠，精神失常，将整个世界的人通通视为危险的坏人。然而，《洗澡》中的这对夫妇受过良好教育，他们失去思考能力显然不是作品想表达的主题，那么，他们没有想到打来神秘电话的人是面包师这一事实只能被解释成是为了增加作品的紧张效果，而且仅此而已，没有任何主题意图。换句话说，《洗澡》带给读者的除了斯科蒂生死不明这一悬念外，没有其他更深层次的体验。用美国当代叙事理论家詹姆斯·费伦的术语，我们可以说，和卡佛创作的其他关于威胁的作品相比，《洗澡》的"叙事性"(narrativity)程度较低[①]，其"极简"的创作手法并没有带给读者"丰满"的阅读体验。

《洗澡》："极简"叙述压力下的失真

更为重要的是，为了增加作品的紧张效果，卡佛的"极简主义"手法使人物失去了可信度，仿佛他们不是现实生活中的人，而是作者操控来实现某种艺术目的的木偶人，这违背了卡佛的"现实主义"宣言[②]。首先，那位丈夫回家洗澡接到电话，对方明确说是关于蛋糕的事情，但他仅说了一句"我根本不知道这回事"，然后就挂了电话。这不符合这位丈夫当时的心情：他忐忑不安地从医院回到家里，当然非

---

① 在《体验小说》一书中，费伦提出"叙事性是读者的体验"这一定义，认为能带给读者更多、更强体验的叙事拥有高层次的叙事性。见 James Phelan, Experiencing Fiction: Judgments, Progressions, and the Rhetorical Theory of Narrative, Columbus: The Ohio State University Press, 2007。

② 卡佛多次强调他追求的是小说的现实性和真实性，他在一次访谈中集中表述了这个观点，参见 David Applefield, Fiction and America: Raymond Carver, Frank: An International Journal of Contemporary Writing & Art [Paris], no. 8/9, Winter1987-1988, pp.6-15。在这篇访谈中，卡佛说："我认为任何一篇好小说都要让人感觉是真实和真诚的，一点都不能胡写。一个人是怎样生活的？男人或女人该如何行动？我们应该怎样做事？"卡佛在这里强调的是，好小说中的人物应该符合常理。

常希望得到关于斯科蒂的任何信息，但他却在“不知道”怎么回事的前提下挂了电话。很明显，卡佛“让”他挂掉电话，是为了增强他洗完澡后收到的第二个电话的“威胁感”：那电话说“它已经准备好了”，如果这位丈夫根本不知道“它”代表什么，这个电话自然有威胁感，但这个威胁感成立的前提是牺牲了人物的“真实性”，读者觉得他完全有时间、也有必要弄清楚那个电话的具体内容。如果我们将这里叙述上的不合理解释为人物因恐惧而短暂地失去分析能力，那么这位丈夫回到医院后，他至少应该给妻子讲起这个给他带来巨大威胁的电话，因为在妻子离开医院回家之前，他们有那么多时间在一起，而且实实在在地“交流”过（虽然和《一件好事儿》相比，他们之间的交流要简洁得多）。但是，这位丈夫对给他带来恐慌的两个电话只字不提。很明显，一旦他对妻子谈及这两个电话，尤其是如果他说出电话与“蛋糕”有关，那么妻子一定会回想起她订过蛋糕。这样，她回家后电话的威胁感就会荡然无存。为了保存结尾处电话的威胁感，卡佛再一次挑战了“可信度”的极限。

当然，最不可信的是那位打电话的面包师。虽然在小说的开始部分，卡佛刻意将他塑造成一个沉默寡言，性格阴郁的老人形象，但他电话催取蛋糕的说话方式仍然不可信。当丈夫接到电话，说他不知道蛋糕这回事时，按常理面包师应该解释一下（比如“你妻子星期六预订了蛋糕”），然而他却说“少来这一套”，致使丈夫挂掉了电话。如果《洗澡》需要表现面包师不善交流，性格暴躁，或者孤僻变态，读者倒是可以理解他这里的说话方式，以及他几次三番给这对可怜的夫妇打来充满威胁的“骚扰”电话。但很明显，《洗澡》并没有塑造这样的面包师，从他的年龄以及面包店的规模来看，他是一个非常正常的、生意不算坏的面包师，读者很难相信这样一位面包师会打出那样有悖常理的电话。因此，《洗澡》结尾处的电话是威胁感最强的地方，但同时也是最不可信的地方。当面包师辨认出维斯太太的声音，他完全应该向她解释他和她丈夫之间的误会，同时提请维斯太太注意蛋糕的事情。然而，他仅仅说“斯科蒂……是关于斯科蒂……与斯科蒂有关，没错”，小说就结束了。从表面看，此时的维斯太太一心挂念医院的儿子，而且有极端不祥的预感，因此这样的电话一定会引起她的恐慌，读者可以想象她的恐慌，但读者同时也能看到，这个恐慌是建立在一个短暂而不实的基础上的：说它短暂，因为一旦面包师说出自己的身份，这个悬念就会像肥皂泡一样很快消失；说它不实，因为一个正常的面包师在催取蛋糕时，完全应该首先亮出自己的身份。

这样一种短暂而不实的基础不仅使叙事效果大打折扣，也使读者怀疑作者创

作的真诚，而在创作中"要噱头"正是卡佛自己最痛恨的。[①] 也许卡佛注意到了《洗澡》（乃至他在极简主义创作高峰时的其他许多作品）中的这种不真实感，他对《洗澡》进行了反思并在小说集《大教堂》中重新发表这篇小说时，对其进行了大幅度的改写。卡佛承认，他改写自己以前作品的目的之一是"为了创造出更为可信的人物和情景"。[②]

《一件好事儿》：解决《洗澡》的叙事性问题

《一件好事儿》的故事和《洗澡》基本一样，这对夫妇同样在医院遭遇了惶惶不安，同样在回家洗澡的时候接到了让他们恐惧的电话，但与《洗澡》不同的是，《一件好事儿》并没有在那种"恐惧感"中结束，而是解决了那种恐惧。首先，《一件好事儿》解决了斯科蒂的悬念，让他遭遇"百万分之一的机会"而死亡，同时让维斯太太醒悟过来打电话的是那位面包师。愤怒之下，她与丈夫驱车找到那位面包师。当面包师得知维斯夫妇遭遇的痛苦后，他不仅对自己打的那些电话表示歉意，而且还让维斯夫妇吃些面包，认为在这种情况下，"吃是一件好事儿"。维斯夫妇坐在面包店，听面包师讲述他的故事，后来：

> "闻闻这个，"面包师说着，掰开一条黑面包，"这是口味比较重的面包，但口感丰富。"他们［维斯夫妇］闻了，面包师又让他们尝了尝，有糖蜜和粗糙谷粒的味道。他们听着他说，能吃的东西都吃了，他们吞下了黑面包。荧光等下，亮得就像白昼一样。他们一直聊到了清晨，窗户高高地投下了苍白的亮光，他们还没打算离开。[③]

这是一个标准的封闭式结尾，它从多方面解决了《一件好事儿》中的"不稳定因素"和"紧张因素"："故事"层面上，这个结尾解决了维斯夫妇与面包师之间的对

---

① 在一次访谈中，卡佛说："我想要的是一种'真'的感觉，一种事情是'重要的'或'关键的'的感觉。因此，我不喜欢许多当代作品，无论是诗歌还是小说。那些作品的作者似乎是在玩弄读者。那样的东西是没有生命力的。"见 David Applefield, Fiction and America: Raymond Carver, Frank: An International Journal of Contemporary Writing & Art ［Paris］, no. 8/9, Winter 1987—1988, pp.6-15。

② Michael Schumacher, After the Fire, into the Fire: An Interview with Raymond Carver. Reasons to Believe: New Voices in American Fiction, NY: St. Martin's, 1988, pp.1-27.

③ 此处采用的是肖铁的译文，见肖铁《大教堂》，译林出版社 2009 年版，第 96 页。

抗；“话语”层面上，这个结尾让读者对维斯夫妇、面包师乃至对生命的认识都产生了全新的认识。坎贝尔（Campbell）认为，《一件好事儿》的结尾充满了“救赎”（redemption）的氛围，维斯夫妇和面包师之间的和解不仅救赎了正在经历丧子之痛的维斯夫妇，也救赎了一生孤苦伶仃、没有儿女的面包师；[①]比赛亚（Bethea）也认为，面包师和维斯夫妇相同的痛苦使他们得以相互依偎，从而在某种程度上完成了对痛苦的“超脱”（transcendence）；[②]尼赛特（Nesset）则强调倾诉的重要性，认为维斯夫妇和面包师相互交换自己的人生故事，对他们来说是一种“恢复性的治疗措施”[③]。国内学者吴富恒等把《一件好事儿》用来证明，卡佛后期创作中“人际关系有所改善”[④]。批评家们对《一件好事儿》的多重解读表明，这篇小说不像国内学者李公昭教授所论述的那样，“一百个读者阅读《好事》可能会得出一个相同的答案”[⑤]，而是比《洗澡》的纯“威胁”效果带给读者更多的阅读体验，使其对人生、生命、叙述（telling）等都能产生更深刻的认识。再次使用詹姆斯·费伦的术语，我们可以认为，《一件好事儿》提升了《洗澡》的“叙事性”。事实上，卡佛自己在一篇访谈中也认为《一件好事儿》比《洗澡》“写得更好”：

> 毫无疑问，《一件好事儿》显得要乐观得多。在我看来，这两篇小说是完全不同的故事，而非同一故事的两个不同版本；我们甚至不能将它们看作是同一个来源的小说……《洗澡》原来不是那样讲述的；它被修改、压缩、挤压成《洗澡》，是为了突出当时我想强调的“威胁”（menace）效果……然而我仍然觉得意犹未尽，于是在创作小说集《大教堂》过程中，我回到《洗澡》，试图弄明白它哪些方面需要加强，需要重新描述，重新想象。……有人告诉我，他们更喜欢《洗澡》……但对我来说，《一件好事

---

① Ewing Campbell, Raymond Carver: A Study of the Short Fiction, New York: Twayne Publishers, 1992, p.55.

② Arthur F. Bethea, Technique and Sensibility in the Fiction and Poetry of Raymond Carver, NY: Routledge, 2001, p.161.

③ Kirk Nesset, The Stories of Raymond Carver: a Critical Study, Athens: Ohio University Press, 1995, p.63.

④ 吴富恒、陆凡《美国小说的生存与短篇小说的畅销》，《当代外国文学》1996年第3期，第99-104页。

⑤ 李公昭：《论卡佛短篇小说简约中的丰满》，《当代外国文学》2005年第3期，第121-28页。

儿》写得更好①。

卡佛的生活经历和性格特征造成了他小说中独特的“威胁”感受，他的很多小说都以人物/读者感受到了“威胁”而结束，而且卡佛自己在美学上似乎也喜欢营造那种威胁感。在他唯一专门讨论写作的论文《论写作》(*On Writing*)中，卡佛承认，“我喜欢在短篇小说中有一种威胁感或威胁的氛围。我认为有一点威胁是不错的”。② 但卡佛后来发现(这当然也与他生活境遇发生了巨大变化相关)，仅仅突出这种威胁“意犹未尽”，因此他在第三部小说集《大教堂》中增加了新的元素，正如他在一次访谈中所说，如果在原来那个方向继续下去，“我就走进了死胡同—写作并发表一些连自己都不愿意阅读的东西”。③

《一件好事儿》：解决《洗澡》的真实性问题

仔细比较两篇小说，笔者发现《一件好事儿》从以下三个方面解决了《洗澡》的真实性问题：①在《一件好事儿》中，丈夫回到医院后，对妻子谈到了他在家接到的那两个电话；②后者比前者更详细地描述了维斯夫妇之间的言语和非言语交流；③《一件好事儿》没有在妻子接到电话后结束，而是以此为起点，叙述了夫妇俩如何在与面包师的交流中获得了有限的“救赎”；这些变化使《一件好事儿》的人物更为可信，更具深度，同时也使《洗澡》中那个“短暂而不实”的威胁式结尾获得了新的生命。本文重点论述后两个方面。

我们不妨先比较《洗澡》和《一件好事儿》对维斯夫妇之间的一次交流场景的不同叙述方式。维斯太太和丈夫分别用手去摸了摸孩子的头，看他是否在发烧。

《洗澡》版本：

> 女人在那儿又站了一会，牙齿咬住嘴唇。他走回椅子坐下。
>
> 男人在她旁边的椅子坐下。他想说点其他什么。他没什么要说的。他拿起她的手放到自己腿上。这让他感觉好一点。这让他感觉仿佛正在说着什么。他们就那样坐了一会儿，望着男孩，沉默不语。他时不时地捏

① Larry McCaffery, p.66.

② Raymond Carver, Fires: Essays, Poems, Stories, Santa Barara: Capra Press, 1983, p.17.

③ Mona Simpson and Lewis Buzbee, Raymond Carver, Writers at Work: The Paris Review Interviews, seventh series. George Plimpton, NY: Viking Press, 1986, pp.299-327.

捏她的手，直到她把手拿开。

"我祈祷了。"她说。

"我也是，"男人说，"我也祈祷了。"(53)

《一件好事儿》版本：

安又站了一会儿，咬着自己的嘴唇，走回到椅子边上，坐下来。

霍华德在她旁边的椅子坐下。他们看着对方。他想说点儿什么别的，让她放心，但他自己也很害怕。他抓住她的手，放在自己的膝头。这让他感觉好受了一些。他拿起安的手，紧紧地捏着，然后又放回膝头。他们就这样坐了一会儿，看着孩子，没有说话。不时地，他会攥攥她的手。最后，她把手抽了出来。

"我一直在祈祷。"她说。

他点点头。

她说："我都以为我已经忘了怎么祈祷，但还是想起来了。我只需要闭上眼睛说'上帝，请求您帮助我们，帮助斯科蒂'，后面的就简单了。词都是现成的。你可能也祈祷过了？"她问他。

"我祈祷过了。"他说，"我今天下午祈祷的，噢，我是说，昨天下午，就在你打完电话，我开车来医院的路上祈祷的。我一直祈祷着的。"

"那太好了。"她说。这时，她第一次觉得他们是一起经历着这个事故。她吃惊地发现，虽然霍华德一直都在身边，自己也一直需要他，但在这之前，一切好像只是发生在自己和斯科蒂身上，她好像在心理上把霍华德关在了门外，没有让他加入进来。她为自己是他的妻子而满怀欣慰。(384)

两个版本的差距非常大。《洗澡》的"极简主义"叙述只有159字(汉语)，而《一件好事儿》的叙述长达450字，几乎是前者的三倍之多。更重要的是，《洗澡》中只有一个轮次的简短对话，但《一件好事儿》则有两个轮次的长对话，夫妇俩比较详细地描述了各自"祈祷"的细节。《一件好事儿》引段的最后部分中，卡佛一改不让人物思考的"极简"风格，安排了妻子的内心独白。这段独白让读者看到，妻子安正在从自我封闭的状态走向与丈夫的沟通。笔者认为，这个安排是恰当而真实的：面对儿子生死不明的命运，巨大的担忧和恐惧使夫妻俩在情感上相互依靠，

这显得非常自然[①]。在《洗澡》中,“极简主义”的叙述风格让读者觉得,在即将来临的家庭危机面前,维斯夫妇还是互相隔离,情感上非常遥远,这明显不合常理。可以说,正是“极简主义”叙述方式产生的副产品(即“隔离感”)使《洗澡》这里的叙述失去了真实性。《一件好事儿》更加“开阔”、更加“慷慨”的叙述方式则有效地规避了这个问题。

《一件好事儿》中,斯科蒂死去和夫妇俩认出神秘电话来源让《洗澡》中的两个重要冲突荡然无存,也瓦解了《洗澡》倾力营造的两个“威胁感”。从这个意义上说,《洗澡》和《一件好事儿》的确是“完全不同的故事”。笔者认为,这个修改不仅让原来的故事更为丰满,而且也修正了原来那个人工痕迹过于浓重的不自然的结尾,使读者从廉价的“威胁感”中走出,更深切地去体验人物的内心世界和他们的命运。

当妻子安从电话中传来的机器轰鸣声和收音机音乐中突然醒悟过来,打来那么多电话的人就是那个面包师时,小说的主要矛盾已经从斯科蒂能否苏醒转变为维斯夫妇如何解决与面包师的冲突,与此同时,读者也感兴趣于维斯夫妇将如何面对儿子死去这个事实。读者很快发现,维斯夫妇对面包师的仇视是与他们的丧子之痛交织在一起的:维斯夫妇与其说是去找面包师追问骚扰电话,不如说是去寻找爱子死去的根源。换句话说,在维斯夫妇看来,面包师就是那个夺取爱子生命的魔鬼,他们也许心存念想,从魔鬼那里把儿子重新夺回来。

当他们走进面包房时,他们看到一个“体积很大的男人系着围裙,在那片平静的白光里不时地进进出出”(401)。这个男人有着“沉重的眼睑”,“又小又狠的眼睛”,“满是横肉的脸颊和油脂的脖子”(402-403)。很明显,面包师不是一个标准的魔鬼形象,也不是一个标准的圣人形象:他不过是一个普通的、孤苦伶仃的面包师。面对这样一位面包师,安的愤怒逐渐转化成为一种倾诉的欲望。她冰冷而决绝(with a cold, even finality)地宣布“儿子死了”,表明她已经开始接受“儿子死了”这个事实;而一旦接受了这个事实,她似乎从之前几天的悬空中坠落地面,回到现实之中。当作为替代品的“愤怒”离她而去,真正的透心痛苦就突显出来:她感到

---

① 卡佛在这里让维斯夫妇俩的心理相互透明起来,并不表明他后期作品中的人物都能相互理解和沟通。事实上,他后期许多小说中,人物之间仍然隔着无法穿透的厚壁而无法交流,比如《软座包厢》(*The Compartment*)中的父亲和儿子,《羽毛》(*Feathers*)中的丈夫和妻子。即使是在《一件好事儿》中,卡佛也是将夫妇俩的沟通建立在家庭危机基础上。卡佛的字里行间透露出,如果没有这场久久不能化解的家庭危机,妻子仍然会在“心理上”将丈夫“关在门外,不让他加入进来”。

“一种令人眩晕的反胃感”，并在儿子遭遇车祸后第一次“哭”起来。笔者认为，安情绪发生如此的变化，正是因为她发现，面包师也是一个孤苦的普通人，和医院里的医生（象征天使）一样，他（象征魔鬼）也无法归还自己的儿子。这个发现终于让她再也无法支撑，使她陷入到绝望的深谷。

值得注意的是，安做了这一番倾诉之后，维斯夫妇就几乎再没有发言；将他们从绝望之深谷拯救出来的是那位长相肥胖、甚至有点凶狠的面包师。他首先给他们道歉，请求他们原谅，然后给他们端来咖啡和“刚出炉的面包圈”：“我希望你们能吃点儿我的热面包圈。你们得吃东西，像这样的时候，吃是一件好事儿”（404）。维斯夫妇吃着面包师给他们的东西，认真地听着面包师讲述自己的故事：

> 当他讲起孤独，讲起他在中年感到的那种自我怀疑和无能为力的时候，他们点了点头。他告诉他们自己这些年里无儿无女的生活是什么样子。每天都是重复，烤炉无休止地填满，又无休止地清空。……他们一直聊到了清晨，窗户高高地投下苍白的亮光，他们还没打算离开。（405）

这样，一场来势汹汹的问罪之旅演变成了救赎之旅。处于绝望中的维斯夫妇的生活中出现了“苍白的亮光”，由于儿子死去即将可能陷入隔绝的存在突然出现了一丝希望，所有这一切来自于面包师的食物和敞开心扉的讲述。在卡佛很多小说中，“吃”往往是作为人物的欲望无法实现时的替代品，同时，人物要么没有交流，要么交流失败，但在《一件好事儿》中，“吃”和讲述的功能都发生了逆转，它们发挥着积极的、改变人物命运的作用[①]。

然而，读者隐隐感觉到，虽然面包师的食物和讲述的故事能对维斯夫妇产生积极作用，但这种“救赎”作用仍然十分有限。正如标题所揭示的那样，“吃”只是“一件好事儿”（*A Small, Good Thing*），它并不能解决维斯夫妇的所有悲痛：维斯夫妇仍将面对失去儿子的孤独生活。与此同时，面包师的讲述也只能为维斯夫妇的生活“投下苍白的亮光”（pale cast of light）。作为“救赎者”的面包师也绝没有上帝般的神奇，他只是一个“为养家糊口每天工作十六个小时”（402）的芸芸众生，一个

---

① 李公昭教授认为，《一件好事儿》“完全应该在回到标题句后立即结束”，即小说应该在面包师说“像这样的时候，吃是一件好事儿”处结束。参见李公昭《论卡佛短篇小说简约中的丰满》，《当代外国文学》2005 年第 3 期，第 28-121 页，笔者认为，小说若在此处结束，将会破坏《一件好事儿》所有主题效果，大大削弱读者对小说的多重体验。

"无儿无女,充满自我怀疑"(404)的凡夫俗子。因此,在《一件好事儿》中,卡佛既让读者体验到了他以前作品中不易看到的希望,同时又没有给人物以绝对的救赎。

这样,《一件好事儿》不仅解决了《洗澡》的不真实感,而且在更深的层次上给读者提供了复杂的美学体验。也许正是这个原因,《一件好事儿》不仅更为作者自己偏爱,也获得批评界和读者的广泛好评:《一件好事儿》1983 年荣获代表美国短篇小说最高荣誉的"欧·亨利奖"。①

① 坎贝尔认为,《一件好事儿》获得批评界一致好评,主要原因是文化压力(即美国 80 年代对流行于 19 世纪的感伤小说的复兴,好人或者善良的人必须死去,然后获得救赎),而不是这篇小说的文学价值。见 Ewing Campbell, Raymond Carver: a Study of the Short Fiction, NY: Macmillan Publishing Company, 1992, p.56。笔者的分析表明,《一件好事儿》带给读者的阅读体验远胜于《洗澡》,因此具有无可辩驳的文学价值。

附录1 “伦理转向”与修辞叙事伦理

詹姆斯·费伦 著　唐伟胜 译

“伦理转向”是西方20世纪80年代后人文研究领域内的一个主要话题,它和“叙事转向”几乎同时进行,于是,二者的结合,即“叙事伦理”成为热门研究话题便不难理解,因此也出现了“叙事伦理”研究的各种方法,如希利斯·米勒(H.Miller)的解构方法,诺斯鲍姆(M.Nussbaum)的责任说,韦恩·布思的“书即友”,纽顿(Z.Newton)的“作为伦理的叙事”等。从宏观角度看,我们可以将“叙事伦理”研究分为三类:① 人文传统的修辞伦理学,认为叙事小说可以帮助塑造读者情感、自我和生活观,发展其道德意识,帮助其理解“怎样度过一个善的人生”(how to live the good life),并提高其道德意识和灵活度。修辞伦理学的前提是语言可以传达可靠的意义,文本表达的道德含义可以被读者可靠地重构,因此修辞伦理学强调不同读者的“相似性”和“交流性”。② 他者伦理和解构主义伦理。以列维纳斯(Levinas)为代表的他者伦理认为伦理意味着将自我置于他者的绝对控制之下,伦理关系产生于与他人的面对面关系之中;以德里达(Derrida)为代表的解构主义伦理强调他者、自我和世界的陌生,意义及价值的不确定性。他者伦理和解构主义伦理批评强调文本的“自我指涉”“晦涩”“不确定性”。③ 政治伦理。政治伦理虽然和他者伦理及解构主义伦理一样,对人文伦理投以怀疑的眼光,但并不坚持“价值的不确定性”,而是试图将人文伦理置换为新的价值观,如女性主义伦理、后殖民伦理等使用解构主义阅读方式,寻找话语中的错误和矛盾之处,但其最终目的是揭示出艺术如何见证历史,尤其是创伤的历史,从而体现出鲜明的政治性。政治伦理研究倾向于实现某种政治目的,因此从本质上讲,它更接近传统的道德性(只是内涵不同),而不是解构主义的“不确定性”。可以看出,虽然他者伦理、解构伦理和政治伦理强调对传统人文伦理的反叛,但它们往往被自己的伦理批评模式所禁锢,因此经常只能对叙事文本做出“程序化”的解读(米勒的《阅读伦理》一书是最好体现),反而阻碍了对叙事做出灵活的、具体的伦理研究。另一方面,修辞叙事伦理研究的倡导者们(如布思、费伦等)并没有一味死守传统伦理规范,而是充分借鉴女性主义、后殖

民主义、解构主义等提出的洞见，并将它们融入自己的伦理批评实践中。由于修辞伦理模式更注重研究文本自身形式与伦理意味的关联，比如叙事文本通过什么文本技巧，在特定的写作和阅读语境中强化或置疑特定道德价值和规范，以及文本如何在强化或置疑这些道德性的过程中彰显自身的伦理价值等，因此，该模式显得更为灵活，也更尊重叙事艺术本身。

詹姆斯·费伦是当代修辞叙事理论的代表人物之一。他将叙事看成修辞，置重于隐含读者通过文本策略与作者的读者进行的多层次交流。"多层次"意味着叙事交流的不仅仅是主题思想和意识形态，还包括情感和伦理价值，因此，对叙事伦理层面的探讨是费伦修辞模式的组成部分。费伦的修辞叙事伦理研究有四大特征：① 他将叙事伦理置于叙事交流的四个层次（即人物—人物、叙事者—受述者、隐含作者—作者的读者、实际的作者—实际的读者）上进行研究，并研究各个层次上读者伦理判断的相互影响，以及伦理判断对其他判断（如阐释判断和美学判断）的影响。② 他尤其重视各个层次上叙事形式及技巧的分析，从这些技巧去解释各主体的意图以及读者的反应，从而奠定了"形式的伦理"的基本分析模式。③ 他强调"由内向外"的伦理研究，即从文本实际出发进行判断，而不从任何外在的伦理原则出发去判断。④ 他注重"实际的读者"站在具体的意识形态立场对叙事做出伦理判断，并认为这是修辞交流中不可或缺的步骤。——译者注

"伦理转向"的深层原因

从历史上看，文学中的伦理研究时起时落，盛衰不定。在古希腊，文学的伦理层面受到高度重视，这从亚里士多德的"净化"理论中可见一斑。然而，到了中世纪，虽然宗教伦理仍然享有很高地位，但文学却在宗教光环的掩盖下黯然无色。经过15—17世纪对古希腊文化的复兴，到18世纪的启蒙运动，文学的伦理层面被重新置于显著位置。虽然18世纪末19世纪初的浪漫主义运动强调"天才"和"想象"，但仍不乏议论文学道德效果的声音。19世纪中期以来，随着宗教的衰落，文学的道德功能再次被扩大。进入20世纪以来，形式主义和结构主义的兴起几乎扼杀了文学伦理学，然而，在20世纪下半叶，我们看到了文学伦理讨论的再次兴起，著名哲学家或评论家（如萨特、列维纳斯、德里达、诺斯鲍姆、布思等）重新将文学中的伦理问题带到前沿，西方学界将出现在20世纪80年代的这一现象称为"伦理转向"(ethical turn)。"伦理转向"的出现有很多原因，可以归纳为：

①“伦理转向”是对新批评及其形式主义教条的第二波反拨。形式主义将文学作品看成“文字图像”(verbal icon,借用 W.K.Wimsatt 的术语[①]),因此应该重点研究其语言模式。这一研究方法在20世纪60年代末、70年代初开始瓦解,出现了第一波反拨:批评家和理论家坚持文学内外的联系,普遍研究文本及其生产与接受的政治内涵(这一阶段出现的其他重要理论如解构主义将在下文讨论)。伦理批评及理论对形式主义形成第二波冲击,理由有二:第一,许多政治主导的方法如女性主义、非洲美国文学理论及批评本身就依赖于对一些伦理价值的召唤,比如平等、尊重、责任等;第二,在一些批评家看来,政治方法过于笼统,过于消极,似乎文学作品不过是某种政治试金石(如有人反对文学批评中的“政治正确性”,当然许多这样的反对声音不过是另一种政治批评而已)。转向伦理可将道德价值的讨论带回文学理论和批评而无需公开表达某个政治立场,反过来又有助于对文学作品作更为精细的分析讨论。

② 保罗·德曼(Paul de Man)二战期间在比利时写过一些支持纳粹的文章,这些文章的披露动摇了解构主义的根基,同时为读者接受诺斯鲍姆和布思关于伦理的著作创造了有利条件。欧美文学批评界,以德曼、米勒为代表的解构主义可被视为基于新批评形式主义的最后阶段。新批评一方面在文学作品中寻找含混和矛盾的意义,另一方面也认为,在最好的作品中,这些意义被置于一个终极平衡的系统之中。比如,C.布鲁克斯(C.Brooks)在《反讽作为结构原则》一文中,以“拱门”作喻来描写优秀诗歌建构的“矛盾意义大厦”[②]。解构主义者们则更进一步,认为对文本严格细读后总能发现文本意义无法最终协调,因此阐释的努力只会遭遇死结或不可确定性。在解构主义者看来,这种不可确定性是语言的内在属性,所以解构主义逻辑不仅适用于文学文本,也适用于历史文本。然而绝大多数人都不愿意将解构主义逻辑和德曼二战期间的文章联系起来,这一方面提醒人们注意到解构主义的局限,同时又鼓励人们关注文学语言的伦理层面。

③“伦理转向”与叙事转向也有关系。较早的例子是诺斯鲍姆1990年出版的《爱的知识》(*Love's Knowledge*),该书中,诺斯鲍姆从哲学家的视角出发认为,虚构叙事以其具体性和感性力量为伦理研究提供了一般哲学研究中无法找到的

---

① Jr.Wimsatt, Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry, Lexington: University of Kentucky Press, 1954.

② Cleanth Brooks, Irony as a Principle of Structure in Morton D.Zabel, Literary Opinion in America, New York: Harper, 1951, pp.729-741.

有价值的工具[1]。诺斯鲍姆的观点与布思在《我们的伴侣》(*The Company We Keep*, 1988[2])一书中小说伦理的修辞研究方法不谋而合。布思的《我们的伴侣》实际上是他对以前探讨过的问题(尤其是1961年出版的《小说修辞学》的最后一章《非个人化叙述的道德问题》[3])的深入阐述。虽然布思"书即友"的比喻不是所有人都同意的,但《我们的伴侣》和《爱的知识》两本著作成功地使叙事伦理问题变成叙事研究的重要组成部分。20世纪90年代,随着其他学科开始关注叙事的独特力量,叙事转向越来越深入,而叙事伦理则始终是叙事讨论的组成部分。

当前"伦理转向"的产生当然不止以上三个原因,但它们至少提供了继续探讨的基础。同时,这些原因也揭示了"伦理转向"开创的前景。在宏观的层面上,"伦理转向"使我们将文学看成一个探讨特定场景下人类价值如何起作用(或没有起作用)的场所,这包括承认文学经常展示价值冲突,提出不同价值的选择及伦理判断的终极立场等问题。这种文学观念并不一定与其他观念截然对立,比如将文学视为语言的特殊使用或符号结构系统(不管是否有中心)或揭示文化政治和意识形态的场所等,但它的确认为其他观念忽略了文学力量的重要方面。同时,过去35年的理论表明,从事伦理批评并不是仅仅寻找伦理主题。相反,当前的"伦理转向"提出了关于技巧和伦理的关系问题,以及我称为"讲述"(the telling)的伦理和"内容"(the told)的伦理问题。这些问题反过来又提醒我们注意诸如伦理和美学的关系。自古希腊以来哲学就开始考虑这个问题,即善与美之间如何关联。在更具体的层面上,这个问题可有效地结合形式、伦理和美学:事件或人物的叙述技巧如何引导读者进行伦理判断,而这种"引导"又如何有助于(或促使)我们评价叙事的更大的目的?

当前"伦理转向"的六大特征[4]

① 作者主体:关注伦理势必要求恢复作者的主体地位,因为将文学看作价值探讨的场所,就必须研究是谁建构了那个场所,以及该建构如何引导我们的探讨。

---

① Martha Nussbaum, Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature, Oxford & New York: Oxford University Press, 1990.

② Wayne C.Booth, The Company We Keep, Berkeley: Univ.of California Press, 1988.

③ Wayne C.Booth, The Rhetoric of Fiction, Chicago: Univ.of Chicago Press, 1961.

④ 此处费伦教授对当前"伦理转向"特征的讨论基于L.布埃尔(L.Buell)1999年在PMLA发表的文章。见Lawrence Buell, Introduction: In Pursuit of Ethics, PMLA, 1, 1999, pp.7-19。

换句话说,许多伦理情景涉及多种价值和不同主体,因此可能建立不同的价值体系。重构作者——也就是文本设计人——建立的价值体系,并以此为讨论的出发点,有助于就文本的伦理层面展开对话。同时,批评和理论已经表明,作者和文本的复杂性总是超越个体的主体性。比如,作者必须确定哪些价值无需论证,哪些价值需要特别用心才能传达,哪些价值是他们希望向其挑战的,回答这些问题要求作者了解其同时代读者对这些价值的态度。

② 读者责任:重塑作者主体地位也意味着,文本除了刺激读者的批评创造性之外还有他用。如果文本由作者设计,而该作者的任务之一又是探索伦理问题,那么读者就可以紧随作者探索的路径并从中受益,但一些伦理批评家仍然不愿讨论作者意图,于是将伦理价值置于“读者对文本的责任”方面。但无论“作者设计”还是“读者责任”,读者的阅读都不只涉及自己的反应这一层面,这才是最重要的。这里,我们也可以初步看到伦理和美学之间的相互关联。当我们作为读者发现某个作者/作品在探索道德问题方面特别感人,特别精妙,或者特别有见地时,我们就可能从美学上高度评价这个作家/作品。如果批评家认为作者的探讨丝毫不具吸引力,他们就会抛弃这部作品。如果他们不接受作者伦理探索的某些方面,但认为其他方面有吸引力,这些判断可能为进一步的伦理讨论打下基础。

③ 形式结构的伦理。这个特征从作者主体转向文学伦理的更普遍观念,认为技巧或结构的使用必然具有伦理的层面。这样,我们就可以讨论讽刺剧或喜剧背后的伦理假设了。虽然到底写什么取决于个体作者,但这样讨论伦理问题意味着讽刺剧内涵的伦理立场与喜剧内涵的伦理立场不一样。当然,我们不能说所有的讽刺剧表达同样的伦理或所有喜剧表达同样的伦理。于是,我们又必须请回作者主体,不仅解释为什么选择使用这种文类,而不是那种文类,而且解释在文类设定的伦理大框架内的具体写作方式。

④ 伦理与道德。伦理和道德的区别可以理解为原则(伦理)与规范(道德)之间的差异。伦理比道德更广泛,更灵活,它不使用先在的规范,而是在不同情景中使用原则,并在这些原则的基础上作出理性判断。很多文学作品,尤其是叙事的价值正在于作者可以引导读者判断人物的决定和行动(以及人物对自己的判断),并思考这些判断的基础。这个过程往往不是使用某个先在的规范,而是发现某个隐含的原则来确定在特定情景中“做好事”或“最佳选择”到底意味着什么。

⑤ 多重伦理系统。关于伦理与道德、个人与社会政治的不同观念导致一个问题,即将哪一个价值系统作为伦理批评的基础:亚里士多德、康德、列维纳斯还是其他思想家?从这个角度看,作为规范的道德和作为原则的伦理之间的争论仍然是

一个价值系统之争。同样,关于个体伦理选择在多大程度上是社会政治意识形态的必然结果的争论也仍然关乎伦理批评家采用的价值系统。我个人的体会是,尤其在这个伦理转向的路口,如果我们能够利用各种价值系统之间的差异互相取长补短,而不是相互竞争,相互诋毁,那么我们都会从价值系统的多样性中受益。我本人的批评实践(下文将作更详细的论述)不从任何思想家的价值系统出发,而是努力重建作者创造的文本下面隐含的价值系统,然后从我自己的伦理原则出发对其进行评价。

⑥ 同时关注内容的伦理和讲述的伦理。正如文学是一个重要场所来再现行动中的伦理,其再现手段本身也具有伦理层面。作者建构文本的方式,以及作者/叙事者与其读者的交流方式揭示他们对读者的假设,这些假设反映某些价值,排斥另外一些价值。

修辞叙事伦理批评的基本方法:以《罗马风寒》为例

目前已经出现多种伦理批评方法,我们应该尊重这种多样性。尊重多样性本身就蕴含着一个伦理层面,因为这意味着不需要一个统一的、正统的批评方法来限制伦理批评。然而,我们不妨将伦理批评大致分为两类:一类从文本外部入手,即从伦理原则出发(比如很多批评家使用列维纳斯的伦理原则来进行伦理批评[①]),将这些原则应用于文本;另一类从文本内部入手,即从重建文本价值系统出发(这也是我的批评方法)。如果再考虑伦理原则中社会政治因素或者个人因素的程度,伦理批评方法的分类就会变得更为复杂。值得注意的是,伦理批评中,应该避免将文学文本看成某些道德教条的简单示范,如《麦克白》显示了野心的罪恶;《傲慢与偏见》显示了傲慢和偏见是爱情的障碍等等。这种研究模式的问题往往不在于结论的谬误,而在于它使我们不能对文本中的伦理层面做更深层次的探讨。于是,文本不再是进行伦理探索的场所,而是禁止伦理探索的场所。不仅如此,这种模式还忽略了讲述的伦理,因此进一步削弱了文本的力量。

我将"叙事伦理"定义为四个伦理位置的动态互动:① 人物之间的伦理位置(内容的伦理);② 叙述者与人物及受述者的伦理位置(讲述伦理的第一层);③ 隐

---

① 这里,费伦教授指 A.Z.纽顿(Newton)这样的伦理批评家。在其《叙事伦理》一书中,纽顿借用列维纳斯的"他者"伦理理论,对一系列文学作品进行了伦理解读。见 Adam Z.Newton, Narrative Ethics, Cambridge: Harvard University Press, 1995。

含作者与叙述者、人物及作者的读者的伦理位置(讲述伦理的第二层);④ 实际的读者与以上三个位置的伦理位置(文本伦理与读者伦理之间的对话)[①]。另外,我的分析模式还关注叙事判断和叙事进程的重要性。我对叙事伦理的研究是我叙事修辞研究方法框架的一部分:我将叙事看做隐含作者和“作者的读者”之间的多层次交流,因此,我对叙事作了修辞学定义:某人在某个场合下为某种目的给某人讲述发生了某事。我对叙事中的多层次交流(涉及读者的知识、情感和价值)感兴趣,所以我注重文本动态因素(隐含作者为某种目的而设计的不断发展的文本形式特征)和读者动态因素(“作者的读者”对这些文本因素做出的不断发展的反应)[②]。判断很重要,因为判断居于文本动态因素和读者动态因素的中间地带。隐含作者使用文本特征来引导“作者的读者”的判断(文本动态因素),而这些判断又影响读者对后面行动的阐释和反应(读者动态因素)。

我区分三类判断,即阐释判断、伦理判断和美学判断,它们相互关联,同时与叙事进程紧密相关[③]。我用“叙事进程”这一概念来指文本从头到尾的运动,而“运动”被理解为文本动态因素和读者动态因素的综合。以下我将对伊迪斯·沃顿(Edith Wharton)的短篇小说《罗马风寒》(*Roman Fever*)[④]进行简单分析,以此来例证这些原则。我首先将概述这个故事的进程,然后分析与故事结尾相联系的阐释、伦理和美学判断。

故事的“现在时间”叙述了两位寡妇——阿丽达·史莱德(Alida Slade)和格莱丝·安丝蕾(Grace Ansley)之间的复杂对话,这对朋友兼情敌在罗马一家餐馆的阳台上相遇。她们的对话表明她们现在的关系受到了25年前冬天在罗马的经历的影响,那时,她们都是单身,同时爱上了德尔芬·史莱德(Delphin Slade)。这样,“作者的读者”需要理解发生在两个不同时间层面上的事件,尤其需要理解这两个事件之间的关系。

---

① James Phelan, Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology, Columbus: Ohio State University Press, 1996.

② James Phelan, Living to Tell about It: Rhetoric and Ethics of Character Narration, Ithaca: Cornell Univ.Press, 2005.

③ James Phelan, Experiencing Fiction: Judgments, Progressions, and the Rhetorical Theory of Narrative, Columbus: Ohio State Univ.Press, 2007.

④ Edith Wharton, Roman Fever, in Roman Fever and Other Stories, New York: Charles Scribner's Sons, 1997, pp.3-20.

更具体地说，沃顿将叙事进程建立在围绕25年前事件的张力因素（叙事者知道这些事件但“作者的读者”不知道）与围绕“现在时间”对话的不稳定因素的综合基础上[①]。这些不稳定因素显示了人物—人物关系中的某些伦理层面，因为这些不稳定因素产生于阿丽达对格莱丝的妒忌，阿丽达认为格莱丝的女儿芭芭拉（Barbara）比自己的女儿珍妮（Jenny）更优秀只能部分地解释阿丽达的妒忌。阿丽达希望胜过格莱丝进一步复杂化了人物—人物伦理关系，因为这导致阿丽达说出年轻的时候她曾经伪造过德尔芬邀请格莱丝到克罗斯姆（Colosseum）宾馆幽会的留言。通过阿丽达的坦白，沃顿让其读者知道，无论阿丽达还是格莱丝，她们对过去都不完全了解。格莱丝不知道阿丽达伪造了那个留言，现在她知道后明显很受打击。诚然，阿丽达对格莱丝的敌意促使“作者的读者”对其做出负面判断，而更同情格莱丝。沃顿的叙事聚焦阿丽达而限制我们透视格莱丝的心理（在整个谈话中，格莱丝都静坐着织毛衣），这倾向于让读者认为格莱丝更沉着，也更传统（我将在下文讨论这一叙事技巧的伦理内涵）。

随着叙事的展开，阿丽达（以及“作者的读者”）得知格莱丝回应了那份伪造的邀请，而且的确与德尔芬见了面。只有当所有人的知识——阿丽达、格莱丝以及“作者的读者”——相等的时候，叙事进程才能得以完整，而那一刻在故事的最后时刻才到来，同时也为两位女性的“对话比赛”提供了结局。阿丽达聪明反被聪明误，于是她自我解嘲道：“我得到了全部，我得到了他25年，而你除了一封他不曾写过的信之外，什么也没有得到。”格莱丝的最后一句话则道出了更令人惊奇的实情：“我得到了芭芭拉。”

“作者的读者”（有时候我将“作者的读者”称为“我们”，因为修辞模式假定，“实际的读者”都会努力进入“作者的读者”位置[②]）会对这样的结尾做出无数阐释和伦理判断。首先，我们可得出两个阐释判断，阿丽达无意间促成的幽会让格莱丝和德尔芬生下了芭芭拉，其次，阿丽达将对这一结果哑口无言。换句话说，我们最初的阐释判断是两位女性“对话比赛”结束了，格莱丝获胜。由于我们前面对阿丽

---

① 费伦的“叙事进程”概念包括两层含义：“故事”层面上事件的不稳定性（instability）和“话语”层面上的张力（tension）（即隐含作者、叙事者、读者在知识、判断方面的差异）。见 James Phelan, Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology, Columbus: Ohio State University Press, 1996, p.128。

② 关于“作者的读者”及读者分类，请参见 Peter J. Rabinowitz, Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Interpretation, Ithaca and London: Cornell University Press, 1987。

达形成的负面伦理判断以及对格莱丝的同情,我们开始也会为格莱丝击败阿丽达而高兴,而这反过来又导致我们另一个阐释判断:格莱丝远比她外表看起来更有深度和思想。然而,进一步的阐释和伦理判断会将这种反应复杂化。虽然格莱丝的最后一句话让每个人的知识都相等了,但同样的知识却导致阿丽达、格莱丝及“作者的读者”对过去和现在做出完全不同的理解。

站在“作者的读者”位置,我们意识到,阿丽达现在一定会以新的眼光看待德尔芬、格莱丝以及她自己,而这三个新的眼光无疑都将使她痛苦不堪。她一定意识到,德尔芬根本没将他们的婚约当回事,所以一有与格莱丝幽会的机会,他立刻就欣然前往,这反过来一定会让阿丽达怀疑德尔芬婚后对爱情的忠诚度。阿丽达也一定不会再认为格莱丝不如自己了,因为她必须承认,在许多关键时刻,格莱丝都击败了自己。最后,阿丽达还必须承认,无论过去还是现在,她试图击败情敌的努力给自己带来的伤害都远多于格莱丝。这样的结局无疑是痛苦的,沃顿的读者会对阿丽达产生些许同情,但由于她对待格莱丝的态度,我们也会做出伦理判断,认为这样的结局很大程度上是公平的:她咎由自取。

站在“作者的读者”位置,我们还能看到,对格莱丝而言,她现在明白了恰恰是自己的情敌让她得以与德尔芬见面并生下芭芭拉,虽然和读者一样,格莱丝一定会从这样的反讽中获得某种满足感,但她也得为之付出高昂代价。知道那封信是伪造之后,她一定会重新理解那一夜幽会中德尔芬的角色。她不会再相信德尔芬是主动的,由爱情驱动的,而会把他看做一个机会主义者,仅对唾手可得的性爱征服感兴趣。她再不会认为自己从德尔芬那里得到了真爱,从而降低了他(以及那一夜幽会)在她眼中的位置。反过来,这一定会使她意识到,那一夜幽会之后,她一直都生活在自己编织的幻觉之中。关于格莱丝的这些阐释判断还会使我们意识到,格莱丝的最后那句话一定还包含另外一层意义:格莱丝不再相信芭芭拉是德尔芬和她之间的爱情延续的象征,而不过是为了从阿丽达手里得到德尔芬的虚荣促使她主动献身的一个安慰而已。这样,我们也不会再为格莱丝击败阿丽达而高兴,而是认识到这个故事中没有真正的赢家。我们对阿丽达的伦理判断相对直接——她争强好胜,心地自私,由于过去和现在都受到格莱丝的威胁而决心伤害她,而我们对格莱丝的判断则复杂得多。虽然格莱丝伦理上也并非完美,比如她追求其朋友的未婚夫,后来也未能抵挡击败阿丽达的诱惑,但我们同时也认为她比阿丽达更具爱心和自控力。

《罗马风寒》中讲述伦理的中心问题是人物、叙事者和作者的相似行为——格莱丝引发阿丽达的惊异，叙事者及沃顿引发他们各自读者的惊异——是否具有相同的伦理内涵。叙事者仅让其受述者透视阿丽达的意识以保证结局带来的惊异效果，这一手法在伦理上是否值得怀疑？在本故事中，事件及其讲述之间的相似性强化了伦理内涵的差异，当我们考虑它们带来的后果时这些差异变得非常明显。格莱丝令人吃惊的坦白是为了反击阿丽达对她的伤害，其可能的后果是增加阿丽达的妒忌心和仇恨，从而彻底摧毁她们之间的关系。叙事者阻止我们进入格莱丝的内心意识是为了让其讲述在美学上显得更加有效。沃顿建构这样一位叙事者，并将故事的效果建立在结尾人物令人惊异的坦白上，是为了邀请读者与她更紧密地合作，而这种合作的后果是增强我们对故事人物及其情景的感受度，并引导我们去欣赏作者对于过去的力量、对于两位女性人物复杂的心理动态关系、对于精心构思的叙事所带来的力量等方面的真知灼见。这样，和沃顿合作意味着全身心调动我们的认知、情感和伦理力量，从而导致我们从整体上对故事做出正面的美学判断。

不难看出，在我的修辞模式中，作者与读者的交流涉及作者主体、文本现象和读者反应之间的循环关系，这个模式不仅强调三者的相互关系，而且为阐释过程中的各种假设提供自我纠正的机制。比如，我们将文本现象看成是作者为引发特定反应而进行的设计，而读者的某种反应反过来可帮助我们理解作为作者设计的文本现象。当我们在文本现象中寻找反应的根源，却发现文本证据指向作者让我们做出不同反应的意图，这时，修辞模式的自我纠正机制即开始发挥功能。这个修辞模式当然可用来分析作品的伦理层面，但我想强调的是，伦理研究的修辞方法包括两个步骤，第一步是重构文本的伦理层面，第二步是“实际的读者”与该伦理层面的对话（也就是以上提到的伦理位置中的第四个位置）。两个步骤对于修辞伦理都是不可或缺的。

必须指出，当今叙事理论枝繁叶茂，叙事伦理研究只是其中一个分支。总体看来，我们可以把新近叙事理论的发展归纳为以下几个方面：① 重新关注叙事成分，比如人物的性质，场景的重要性；② 通过跨学科研究，提出新型“叙事学”（narratology），如近来势头强劲的认知叙事学；③ 理解跨媒介叙事，如电影叙事、音乐叙事等；④ 理解跨学科叙事，如医学叙事、法律叙事等；⑤ 研究叙事与身份的关系：自我是不是叙事？⑥ 研究叙事与其他思维模式的关系，比如叙事与议论、叙事与数据分析、叙事与抒情的关系等；⑦ 研究叙事及其在文化中扮演的角色，如叙事

与神话,叙事与真实等;⑧ 叙事理解和反应的经验性研究[1]。这个归纳当然不能穷尽叙事理论的最新进展,但我们至少可以看到,叙事理论及其可能性的研究正在蓬勃兴起,生活在这个时代的叙事研究者应该感到幸运。

① James Phelan, Peter J. Rabinowitz, A Companion to Narrative Theory, Oxford: Blackwell Publishing, 2005.

附录 2 几个有影响的后经典叙事学分支简述[①]

教育叙事学

教育叙事学致力于用叙事方法来研究课堂学习和理解教育经验,同时研究教师的经历,其职业传记以及在教育体制下的生活。研究方法包括:① 结合心理学、语言学、社会学研究与教育相关的故事;或者研究课堂中的教育叙事;② 进行理论和应用研究,考察学习和教学经历与社会的关系;③ 对教育的人性和诗学层面做叙事分析。例如研究课堂上学生的故事讲述可以帮助发展语言能力,进行道德教育,提高学生自我认识能力;研究教师的叙事可以帮助发现经常发生的教室事件或教学困境,揭示教师职业身份与自我之间的矛盾;研究教师的自传还可以揭示其主体、权力、身份形成的文化意义。研究学生和教师的叙事,研究他们如何发现和发展自己的声音,有助于提升教育的人性层面。

推荐阅读文献

Clough, Peter. *Narratives and Fictions in Educational Research*. Buckingham: Open University Press, 2002.

Egan, Kieran. *Teaching as Storytelling: An Alternative Approach to Curriculum in the Elementary School*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.

Jalongo, Mary, Joan Isenberg, and Gloria Gerbracht. *Teachers' Stories: From Personal Narrative to Professional Insight*. San Francisco: Jossy-Bass, 1995.

McEwan, Hunter, and Kieran Egan (eds). *Narrative in Teaching, Learning, and Research*. New York: Teachers College Press, 1995.

---

① 此处对后经典叙事学主要分支的介绍基于赫尔曼等主编的《Routledge 叙事理论百科全书》,特此感谢。以下不一一注明。参见 David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan, Routledge Encyclopedia of Narrative Theory, London and New York: Routledge, 2005。

Timmer, Joseph (ed.). *Narration as Knowledge: Tales of the Teaching life*. Portsmouth, NH: Boynton/Cook, 1997.

医学叙事学

医学与叙事学的结合研究开始于20世纪80年代早期。主要研究领域包括:①病人使用叙事来讲述自己的疾病和痛苦,以及重新建立被疾病所摧毁的身份(疾病叙事,包括病人亲属的叙事关于疾病的影响);②医生使用叙事来归纳,传递医疗知识(关于疾病的叙事);③在医院使用叙事作为治疗工具(作为治疗工具的叙事)。其中第①为医学叙事学研究主流。病人(或其亲属)讲述他们的疾病,疾病产生的原因,疾病的发展变化及其对个人和社会产生的后果,包括疾病为自己的社会关系和自己的主体身份带来的变化。这样,病人可以重新建立起属于自己的语境和故事线索来探索疾病的意义。亚瑟·弗兰克将疾病叙事归纳为三个阶段,即恢复(restitution)阶段,此时病人原来的生活(身份)没有改变;错乱(chaos)阶段,此时病人原来的生活(身份)被彻底打乱;追索(quest)阶段,此时病人追求一个新的自我。安·霍金斯认为疾病叙事经常基于某些反复出现的隐喻和神话,如战斗、旅行、再生等。疾病叙事作者可能使用规范的"文类"和叙事策略,以可辨认和可接受的形式来重组他们的生活和疾病经历,这些隐喻可以帮助病人组织讲述他们的疾病经历。

推荐阅读文献

Couser, Thomas. *Recovering Bodies: Illness, Disability and Life Writing*. Madison: University of Wisconsin Press, 1997.

Frank, Arthur. *The Wounded Storyteller: Body, Illness, and Ethics*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

Hawkins, Anne. *Reconstructing Illness: Studies in Pathography*. West Lafayette: Purdue University Press, 1993.

Mattingly, Cheryl and Linda C. Garro (eds.). *Narrative and the Cultural Construction of Illness and Healing*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2000.

伦理叙事学

伦理叙事学历史悠久，发展到今天共出现三个主要研究方向：

① 人文传统的修辞伦理学。总体而言，修辞伦理学认为叙事小说可以帮助塑造读者情感、自我和生活观，发展其道德意识，帮助其理解“怎样度过一个好的人生”(how to live the good life)，并提高其道德意识和灵活度。诺斯鲍姆聚焦于人物道德意识的发展，韦恩·布思及詹姆斯·费伦则研究叙事文本赖以建构价值效果的文本技巧(视角、距离、可靠性、声音和时态等)。修辞伦理学的前提是语言可以传达可靠的意义，文本表达的道德含义可以被读者可靠地重构，因此修辞伦理学强调不同读者的“相似性” 和“交流性”。

② 他者伦理和解构主义伦理。列维纳斯的他者伦理(ethics of alterity)认为，伦理意味着将自我置于他者的绝对控制之下，伦理关系产生于与他人的面对面关系之中。列维纳斯强调言说的过程(saying)，而不是言说的内容(said)，因为后者常常沦为“普遍”或“真理”，背离了交流情景中人际关系的具体性。纽顿将列维纳斯这一理论用于文学研究，认为现代小说从康拉德开始，注重展示叙事行为，而质疑叙事的内容。这样的小说邀请读者参与叙事行为(the act of writing)，从而获得一种伦理体验。读者必须在作为他者的文本面前臣服，同时文本也不是连贯的整体，不能被读者把握。以德里达为代表的解构主义伦理强调他者、自我和世界的陌生，意义及价值的不确定性。比如希利斯·米勒将解构阅读看成一个伦理行为，关注文本如何阻止和延异文本意义和意图。这种阅读显示了文本如何推翻读者的期待以及读者对总体性和结尾的“欲望”，从而避免了僵死的道德判断。他者伦理和解构主义伦理批评强调文本的“自我指涉”“晦涩”“不确定性”，但是，如果将文学伦理视为“极端不确定性”，并试图从所有文本中发现同样的“不确定性”，这种阅读方式实际上陷入到它自己所反对的“抽象化”和“普遍化”。

③ 政治伦理。政治伦理虽然和他者伦理和解构主义伦理一样，对人文伦理投以怀疑的眼光，但并不坚持“价值的不确定性”，而是试图将人文伦理置换为新的价值观，如女性主义伦理、后殖民伦理等使用解构主义阅读方式，寻找话语中的错误和矛盾之处，但其最终目的是揭示出艺术如何见证历史，尤其是创伤的历史，从而体现出鲜明的政治性。比如女性主义伦理拒绝传统西方的“男性中心”传统，提出新的更尊重性别差异的伦理价值观。但是，这种性别角色的重新定义既是批判性的，也是乌托邦式的：性别之间的新关系，或者自我与他者的新关系只能被创造

(invent)出来,这个过程需要想象的分裂性力量(disruptive power)。叙事的作用即在于此,因为叙事既可表现女性被作为他者所受到的压制,又可以"创造"新的性别角色。从后殖民主义的角度,斯皮瓦克(G.Spivak)和霍米·巴巴(Homi Bhabha)研究了虚构叙事伦理的"混杂性"(hybridity):阅读中,自我中总有他者的影子,我们永远都在质疑自己的(文化)身份。政治伦理研究倾向于实现某种政治目的,因此从本质上讲,它更接近传统的道德性(只是内涵不同),而不是解构主义的"不确定性"。

无论将叙事看成明确的道德指示,还是看成"陌生","意义缺失"还是"自我的蒸发",都是不完整的。因此,最好将叙事看成这两个极端的中间连续体:叙事文本通过什么文本技巧,在什么特定的写作和阅读语境将特定的道德价值和规范主题化、问题化或者强化;以及文本如何在质疑这些道德性的时候彰显出自身的伦理价值。同时,应该对文本做仔细的修辞和叙事学分析,并在此基础上进行伦理讨论,这才是尊重文学的表现。

推荐阅读文献

Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.

Booth, Wayne. *The Company We Keep: An Ethics of Fiction*. Berkeley, CA: University of California Press, 1988.

Gibson, Andrew. *Postmodernity, Ethics, and The Novel: From Leavis to Levinas*. Longdon: Routledge, 1999.

Hillis Miller, J. *The Ethics of Reading: Kant, de Man, Eliot, Trollope, James, and Benjamin*. New York: Columbia University Press, 1987.

Levinas, Emmanuel. *Otherwise than Being*, trans. Alphonso Lingis. The Hague: Martinus Nijhoff, 1981.

Newton, Adam Z. *Narrative Ethics*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1995.

Nussbaum, Martha. *Love's knowledge: Essays on Philosophy and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1990.

Phelan, James. *Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology*. Columbus: Ohio State University Press, 1996.

Spivak, Gayatri Chakraworty. "Echo", in Donna Landry and Gerald MacLean (eds), *The Spivak Reader*. London: Routledge, 1996.

Taylor, Charles. *Sources of the Self: The Making of Modern Identity*. Cambridge, Mass., : Harvard University Press, 1989.

自传叙事学

自传叙事脱胎于宗教忏悔，文类成型于18世纪晚期，主要用于表现个人的成长经历，19世纪开始流行用自传来表达自己的身份，20世纪自传中出现碎片化倾向，普遍开始模糊现实和虚构的界限，否认自传叙事可以建构出连贯和统一的身份。同时，边缘人群为不同意识形态目的而撰写的自传也在20世纪大量出现。

自传叙事均为回顾性质，传主以现在的眼光审视过去的生活，因此在自传叙事中，叙事"我"和经历"我"之间的各种（包括时间、空间和情感等）距离是自传叙事之关键所在，使作者可以对其先前的"自我"采取从同情到反讽的各种态度。

自传叙事理论经历了从"反映"到"建构"的转变。传统观点认为，自传反映了自足统一的"自我"，而建构主义者则认为，没有预先存在的"自我"，"自我"的形象只有通过叙述来建构，解构主义理论甚至认为，即使叙述也不能建构"自我"，叙述只能建构一个"自我的幻象"（illusion of self）。如果将"自我"理解为通过叙述方式组织起来的经验和记忆，那么试图来描述这个"自我"的自传就具有"双重结构"（duplex structure）：即自传是用叙事的方法来建构一个用叙述方法组织起来的经验和记忆。也就是说，自传指称的对象并非绝对存在的自足的主体，而是建立在叙事基础上的人生体验。因此，自传是创造身份的心理过程，而不是纯粹的文学形式。

推荐阅读文献

Anderson, Linda. *Autobiography*. London: Routledge, 2001.

Cohn, Dorrit. *The Distinction of Fiction*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990.

Eakins, Paul John. *How Our Lives Become Stories: Making Selves*. Ithaca: Cornell University Press, 1999.

Egan, Susanna. *Mirror Talk: Genres of Crisis in Contemporary Autobiography*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1999.

Freeman, Mark. *Rewriting the Self: History, Memory, Narrative*. London: Routledge.

Lejeune, Philippe. *On Autobiography*, trans. Katherine Leary, ed. Paul Hohn

Eakin, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

Marcus, Laura. *Auto/biographical Discourse: Theory, Criticism, Practice*. Manchester: Manchester University Press, 1994.

Olney, James. *Metaphors of Self: The Meaning of Autobiography*. Princeton: Princeton University Press, 1972.

Pascal, Roy. *Design and Truth in Autobiography*. London: Routledge & Kegan Paul, 1960.

生态叙事理论

生态批评发轫于20世纪90年代初,主要关注不同历史时期的文化怎样定义"自然",怎样看待人类和自然环境的关系,以及把哪些文化功能归因于自然等问题。这些问题在很多叙事中都有表现,从神话故事到科幻小说,不同文化对自然世界的态度往往体现在其叙事结构中。生态叙事研究中受到特别关注的话题包括:文类问题、视角问题以及现实主义问题。生态叙事的主要文类有:20世纪六七十年代能源危机引发的"保护自然"和"生态灾难"叙事;描写和平宁静,体现人类与自然和谐共处的"田园"叙事;有时候,其他文类形式如史诗、悲剧、哥特小说、成长小说、侦探小说的成分也进入到生态叙事中。

关于生态叙事中的视角问题,由于文学这一媒介完全依赖于人类语言,因此,对自然只能做出人类中心式的反映。自然界中的植物或动物是否可以作为叙事主体?20世纪的某些作家使用非人类叙述视角来中和人类中心视角,从而使读者以新的角度来反思人类与非人类之关系。但这样的叙述视角又引出另外的问题:生态叙事是否应该采用现实主义叙述方式。

推荐阅读文献

Philips, Dana. "Ecocriticism, Literary Theory, and the Truth of Ecology," *New Literary History* 30(1999): 577-602.

Buell, Lawrence. *Writing for an Endangered World: Literature, Culture and Environment in the U. S. and Beyond*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2001.

Glotfelty, Cheryll, and Harold Fromm (eds). *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Athens, GA: University of Georgia Press, 1996.

侦探叙事理论

作为文类，侦探小说的主要行动涉及一位调查者努力侦破案件，并将罪犯绳之以法，因此，可以将侦探小说看成作者与读者之间遵循一定规则的游戏，其中最基本的形式规则包括如下问题："谁干的?""谁有罪?"通常犯罪的结果先被呈现出来，然后再揭示犯罪的过程，以及其中涉及的道德和法律等问题。经典侦探小说将犯罪表现为一个待解之谜(who-why-how-when-where)，写作和阅读由规则支配，包括给读者透露某些信息使其参与解谜过程，通常这个过程伴随着洞察力和理解力。侦探小说自19世纪出现以来，形成了以下一些次文类：热血沸腾的侦探小说(hard-boiled detective fiction)：涉及调查者与罪犯势力的较量，重点表现主人公的英勇、毅力和道德选择，读者享受这个激动人心的调查过程，并不参与解密过程。警方调查侦探小说(police procedural detective fiction)：情节围绕在罪犯的计划和犯罪过程与警方的专业调查过程，重点在于侦破过程和集体智慧。女性主义侦探小说(feminist detective fiction)：利用侦探小说的规约，来探讨和批判父权社会。玄理的或后现代侦探小说(metaphysical or postmodern detective story)：将文本自身看成一个待解之谜，从而强化了主流侦探小说的文类特征；情节虽然使用时间和因果关系，但叙述出来的片断不能组成一个连贯的整体；提供一个没有结束感的结尾，或者拒绝提供结尾，从而戏拟传统侦探小说的结局；使用主流侦探小说的规约和场景，目的是为了将现实文本化，突出现实的建构本质。

侦探小说的结构通常为：已经发生的故事(犯罪)—侦破故事(侦破过程)—华生式人物的对侦破过程的讲述。侦探小说常用的这种嵌入结构体现了叙事的层级性，创造出了时间感觉。犯罪故事通常被支离破碎地呈现出来，使侦探和读者必须按图索骥，对这些片断信息进行整理和解释，这个过程可以看作任何"阅读"过程的隐喻。侦探小说强调叙事的序列、悬念和结尾，明示出叙事层次的层级性；展示互文性的运作过程(破案过程中侦探往往需要引用其他记载的案件)，反映阅读、写作和阐释过程，因此，侦探小说代表了"叙事性"的基本形式。

推荐阅读文献

Bennett, Donna. "The Detective Story: Towards a Definition of Genre", *PTL* 4 (1979): 233-66.

Huhn, Peter. "The Detective as Reader: Narrativity and Reading Concepts in

Detective Fiction", *Modern Fiction Studies* 33(1987): 451-66.

Merivale, Patricia, and Susan Sweeney (eds). *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*. Philadelphis: University of Pennsylvania Press, 1999.

Most, Glenn W., and William W. Stowe (eds). *The Poetics of Murder: Detective Fiction and Literary Theory*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1983.

Porter, Dennis. The *Pursuit of Crime: Art and Ideology in Detective Fiction*. New Haven: Yale University Press, 1981.

Pyrhonen, Heta. *Murder from an Academic Angle: An Introduction to the Study of the Detective Narrative*. Columbia, S.C.: Camden House, 1994.

Mayhem and Murder: Narrative and Moral Problems in the Detective Story. Toronto: University of Toronto Press, 1999.

Walker, Ronald G., and June M. Frazer (eds). *The Cunning Craft: Original Essays on Detective Fiction and Literary Theory*. Macomb: Western Illinois University Press, 1990.

参 考 文 献

第一章

［1］瓦莱特.小说：文学分析的现代方法与技巧［M］.陈艳，译.天津：天津人民出版社，2003：124.

［2］布雷蒙.叙事可能之逻辑［M］//张寅德.叙事学研究.北京：中国社会科学出版社，1989：5-154.

［3］程锡麟.试论布思的《小说修辞学》［J］.外国文学评论，1997（4）：17-25.

［4］佛马克.二十世纪文学理论［M］.北京：生活・读书・新知三联书店，1988：12.

［5］胡经之.西方文艺理论名著教程［M］.北京：北京大学出版社，2002：249.

［6］马丁.当代叙事学［M］.伍晓明，译.北京：北京大学出版社，1989：2.

［7］胡经之，张首映.西方二十世纪文论选［M］.北京：中国社会科学出版社，1989：68.

［8］塔迪埃.20世纪的文学批评［M］.史忠义，译.天津：百花文艺出版社，1998：20-25.

［9］申丹.叙述学与小说文体学研究［M］.北京：北京大学出版社，2001：14-19.

［10］布思.小说修辞学［M］.华明，译.北京：北京大学出版社，1987：331.

［11］徐岱.小说叙事学［M］.北京：中国社会科学出版社，1986：50.

［12］MIEKE B.Narratology：Introduction to the Theory of Narrative［M］.Toronto：University of Toronto Press，2002.

［13］MIEKE B.On Story-telling［M］.Sonoma：Polebridge Press，1991.

［14］GENETTE G.Narrative Discourse［M］.Trans.Jane E.Lewin.Oxford：Blackwell，1980.

［15］JAHN M.Poems，Plays，and Prose：A Guide to the Theory of Literary Genres［M］.Cologne University of Cologne，2002.

［16］LANSER S.Fictions of Authority：Woman Writers and Narrative Voice［M］.Ithaca：Cornell University Press，1992.

［17］LAURETIS T.Desire in Narrative［M］.Bloomington：Indiana University Press，1982.

［18］LEVI-STRAUSS C.The Structure Study of Myth［M］.New York：Anchor，1955.

［19］PHELAN J. Narrative as Rhetoric：Technique，Audiences，Ethics，Ideology［M］.Columbus：Ohio State University Press，1996.

［20］RIMMON-KENAN S.A Glance Beyond Doubt：Narration，Representation，Subjectivity［M］.Columbus：Ohio State University Press，1996.

[21] RIMMON-KENAN S. Narrative Fiction: Contemporary Poetics [M]. London: Methuen, 1983.

[22] SELDEN R.A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory[M].Kentucky: University Press of Kentucky, 1986.

[23] FRANZ K S.A Theory of Narrative[M].Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

[24] TODOROV T.Grammaire du Décameron[M].Mouton: The Hague, 1969.

第二章

[1] 程锡麟.试论布思的《小说修辞学》[J].外国文学评论, 1997(4): 17-25.

[2] 申丹.美国叙事理论研究的小规模复兴[J].外国文学评论,2000(4): 47-144.

[3] 申丹,祖国颂.叙事学的中国之路:全国首届叙事学学术研讨会论文集[M].北京:中国社会科学出版社, 2006.

[4] 申丹.语境、规约、话语:评卡恩斯的修辞叙事学[J].外语与外语教学,2003(1): 2-10.

[5] 唐伟胜.阐释还是诗学,借鉴还是超越:再论后经典叙事学与经典叙事学的共存关系[J].外国语,2008(6): 72-78.

[6] 唐伟胜.性别政治、身份建构与叙事形式:西方女性主义叙事学的理论起源及发展[J].北京:北京大学出版社,2007.

[7] BAKER J R.From Imitation to Rhetoric: The Chicago Critics[J].Novel: A Forum on Fiction, 1973(6): 197-217.

[8] BOOTH W C.The Rhetoric of Fiction[M].Chicago: University of Chicago Press, 1961.

[9] CASE A A.Plotting Women: Gender and Narration in the Eighteenth-and Nineteenth-Century British Novel[M].Charlottesville and London: University Press of Virginia, 1999.

[10] CHATMAN S.What Can We Learn from Contextualist Narratology? [J].Poetics Today,1990(11): 309-328.

[11] COHN D.Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction[M].Princeton: Princeton University Press, 1978.

[12] COOK G.Discourse and Literature[M].Oxford: Oxford University Press, 1994.

[13] CRANE R S.The Concept of Plot and the Plot of Tom Jones[M].Columbus: The Ohio State University Press, 2002.

[14] CRANE R S.The Concept of Plot and the Plot of Tom Jones[M].Chicago: University of Chicago Press, 1952.

[15] DIENGOTT N.Narratology and Feminism[J].Style,1988(22): 42-51.

[16] DOLEZEL L.Herterocosmica: Fiction and Possible Worlds[M].Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1998.

[17] FAUCONNIER G.Mappings in Thought and Language[M].New York: Cambridge University

Press, 1997.

[18] FREEMAN M H.Poetry and the Scope of Metaphor: Toward a Cognitive Theory of Literature [M].Berlin and New York: Mouton de Gruyter, 2003.

[19] GENETTE G.Narrative Discourse: An Essay in Method[M].Ithaca: Cornell University Press, 1980.

[20] HERMAN D.Genette Meets Vygosky: Narrative Embedding and Distributed Intelligence[J]. Language and Literature, 2006(15): 357-380.

[21] HERMAN D, JAHN M, MARIE-LAURE R.Routledge Encyclopedia of Narrative Theory [M].London and New York: Routledge, 2005.

[22] HERMAN D. Narrative: Cognitive Approach[M]. London and New York: Routledge, forthcoming.

[23] HERMAN D.Narrative Theory and the Cognitive Sciences[M].Stanford: CSLI, 2003.

[24] HERMAN D.Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis[M].Columbus: Ohio State University Press, 1999.

[25] HERMAN D.Scripts, Sequences and Stories: Elements of a Postclassical Narratology[J]. PMLA, 1997(112): 1046-1059.

[26] HERMAN D.The Cambridge Companion to Narrative[M].New York: Cambridge University Press, 2007.

[27] JAHN M.Frames, Preferences, and the Reading of Third-person Narratives: Towards a Cognitive Narratology[J].Poetics Today, 1997(18): 441-468.

[28] JAHN M.'Speak, friend, and enter': Garden Paths, Artificial Intelligence, and Cognitive Narratology[M].Columbus: Ohio State University Press, 1999.

[29] KEARNS M.Rhetorical Narratology[M]. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1999.

[30] LANSER S.Fiction of Authority: Women Writers and Narrative Voice[M].Ithaca and London: Cornell University Press, 1992.

[31] LANSER S.The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction[M].Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1981.

[32] LANSER S.Towards a Feminist Narratology[J].Style, 1986(20): 341-363.

[33] LANSER S.Towards a Feminist Narratology[M].New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1991.

[34] MEZEI K.Ambiguous Discourse: Feminist Narratology and British Women Writers[M]. Chapel Hill and London: University of North Carolina Press, 1996.

[35] PAGE R E.Literary and Linguistic Approaches to Feminist Narratology[M].New York: Palgrave Macmillan, 2006.

[36] PALMER A.Fictional Minds[M].Lincoln: University of Nebraska Press, 2004.

[37] PHELAN J. Experiencing Fiction: Judgments, Progressions and the Rhetorical Theory of Narrative[M].Columbus: Ohio State University Press, 2007.

[38] PHELAN J.Living to Tell about It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration[M].Ithaca and London: Cornell University Press, 2005.

[39] PHELAN J. Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology [M]. Columbus: Ohio State University Press, 1996.

[40] PHELAN J.Reading People, Reading Plots: Character, Progression, and the Interpretation of Narrative[M].Chicago and London: The University of Chicago Press, 1989.

[41] PRINCE G.On Narratology: Criteria, Corpus, Context[J].Narrative, 1995(3): 73-84.

[42] Rabinowitz P J.Truth in Fiction: A Reexamination of Audiences[J].Critical Inquiry, 1977(4): 121-141.

[43] RICHARDSON B.Recent Concepts of Narrative and the Narratives of Narrative Theory[J]. Style, 2000(34): 75-168.

[44] RICHTER D H.Fable's End: Completeness and Closure in Rhetorical Fiction[M].Chicago & London: The University of Chicago Press, 1974.

[45] MARIE-LAURE R.Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory [M]. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1991.

[46] SACKS S. Fiction and the Shape of Belief [M]. Berkeley: University of California Press, 1964.

[47] SEMINO E. A Cognitive Stylistic Approach to Mind Style in Narrative Fiction [M]. Amsterdam: John Benjamins, 2002.

[48] SHOWALTER E.A Criticism of Our Own: Autonomy and Assimilation in Afro-American and Feminist Literary Theory[M].Dartmouth College, Hanover, NH, 1986.

[49] SHOWALTER E.The New feminist criticism: essays on women, literature, and theory[M]. New York: Pantheon, 1985.

[50] STOCKWELL P. Cognitive Poetics: An Introduction [M]. London and New York: Routledge, 2002.

[51] TSUR R.Toward a Theory of Cognitive Poetics[M].Amsterdam: North-Holland, 1992.

[52] TURNER M.The Literary Mind[M].New York, Oxford: Oxford University Press, 1996.

[53] WARHOL R R.Gendered Interventions: Narrative Discourse in the Victorian Novel[M]. New Brunswick and London: Rutgers University Press, 1989.

[54] WARHOL R R.Having a Good Cry: Effeminate Feelings and Pop-Culture Forms[M]. Columbus: Ohio State University Press, 2003.

[55] ZUNSHINE L.Theory of Mind and Experimental Representations of Fictional Consciousness

[J].Narrative, 2003(11): 91-270.

第三章

[1] BENNETT G."And I Turned Round to Her and Said..." A Preliminary Analysis of Shape and Structure in Women's Storytelling[J].Folklore, 1989(100): 167-183.

[2] BROOKS P.Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative[M].New York: Alfred A.Knopf, Inc, 1984.

[3] CASE A A. Plotting Women: Gender and Narration in the Eighteenth- and Nineteenth-Century British Novel[M].Charlottesville and London: University Press of Virginia, 1999.

[4] CHATMAN S.What Can We Learn from Contextualist Narratology? [J].Poetics Today, 1990(11): 309-328.

[5] CHATMAN S.Narrative Form and Gender Politics: On Feminist Narratology[J].Journal of Beijing University, 2004(1): 136-146.

[6] DELOREY D.Parsing the Female Sentence: The Paradox of Containment in Virginia Woolf's Narratives[M].Chapel Hill and London: University of North Carolina Press, 1996.

[7] DIENGOTT N.Narratology and Feminism[J].Style, 1988(22): 42-51.

[8] DUPLESSIS R B. Writing beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers[M].Bloomington: Indiana University Press, 1985.

[9] GENETTE G. Narrative Discourse: An Essay in Method[M]. Ithaca: Cornell University Press, 1980.

[10] HERMAN D. Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis[M].Columbus: Ohio State University Press, 1999.

[11] HERMAN D.Scripts, Sequences, and Stories: Elements of a Postclassical Narratology[J]. PMLA, 1997(112): 1046-1059.

[12] LANSER S. Fiction of Authority: Women Writers and Narrative Voice[M]. Ithaca and London: Cornell University Press, 1992.

[13] LANSER S.Queering Narratology[M].Chapel Hill and London: University of North Carolina Press, 1996.

[14] LANSER S.Sexing the Narrative: Propriety, Desire and the Engendering of Narratology[J]. Narrative, 1995(3): 85-94.

[15] LANSER S.Shifting the Paradigm: Feminism and Narratology[J].Style, 1988(22): 52-60.

[16] LANSER S.The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction[J].Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1981.

[17] LANSER S.Towards a Feminist Narratology[J].Style, 1986(20): 341-363.

[18] LEITCH V B.The Norton Anthology of Theory and Criticism[M].New York, London: W.W. Norton & Company, 2001.

[19] MEZEI K. Ambiguous Discourse: Feminist Narratology and British Women Writers[M]. Chapel Hill and London: University of North Carolina Press, 1996.

[20] MOI T. Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory[M]. London and New York: Methuen, 1985.

[21] PAGE R E. Literary and Linguistic Approaches to Feminist Narratology[M]. New York: Palgrave Macmillan, 2006.

[22] PHELAN J. Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology[M]. Columbus: Ohio State University Press, 1996.

[23] PHELAN J.Reading People, Reading Plots: Character, Progression, and the Interpretation of Narrative[M].Chicago: Univ.of Chicago Press, 1989.

[24] PRINCE G. A Dictionary of Narratology[M]. Lincoln & London: University of Nebraska Press, 1987.

[25] PRINCE G.On Narratology: Criteria, Corpus, Context[J].Narrative, 1995(3): 73-84.

[26] PRINCE G.Narrative Analysis and Narratology[J].New Literary History, 1982(13): 179-188.

[27] RABINOWITZ P J.Truth in Fiction: A Re-examination of Audiences[J].Critical Inquiry, 1977(4): 121-141.

[28] ROBINSON S.Engendering the Subject: Gender and Self-Representation in Contemporary Women's Fiction[M].Albany: State University of New York Press, 1991.

[29] SCHOLES R, PHELAN J, KELLOGG R.The Nature of Narrative[M].New York: Oxford University Press, 2006.

[30] SEDGWICK E K.Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire[M].New York: Columbia University Press, 1985.

[31] SHOWALTER E.A Criticism of Our Own: Autonomy and Assimilation in Afro-American and Feminist Literary Theory[M].Dartmouth College, Hanover, NH, 1986.

[32] SHOWALTER E.A Literature of Their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing[M].Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1977.

[33] SHOWALTER E.The New feminist criticism: essays on women, literature, and theory[M]. New York: Pantheon, 1985.

[34] TAYLOR R C.An Anthology: Life-Writings by British Women, 1660—1815[J].National Women's Studies Association, 2003(15): 181.

[35] WALLACE H M. Desire and the Female Protagonist: A Critique of Feminist Narrative Theory[J].Style, 2000(2): 176-187.

[36] WARHOL R R, Herndl D P.Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism [M].New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1991.

[37] WARHOL R R.Gendered Interventions: Narrative Discourse in the Victorian Novel[M]. New Brunswick and London: Rutgers University Press, 1989.

[38] WARHOL R R.Guilty Cravings: What Feminist Narratology Can Do for Cultural Studies [M].Columbus: Ohio State University Press, 1999.

[39] WARHOL R R.Having a Good Cry: Effeminate Feelings and Pop-Culture Forms[M]. Columbus: Ohio State University Press, 2003.

[40] WINNETT S.Coming Unstrung: Women, Men, narrative, and Principles of Pleasure[J]. PMLA, 1990(105): 505-518.

第四章

[1] 布思.小说修辞学[M].华明,译.北京:北京大学出版社,1990.

[2] 申丹.多维、进程、互动:评詹姆斯·费伦的后经典修辞性叙事理论[J].国外文学,2002(2):2-11.

[3] 费伦.作为修辞的叙事[M].陈永国,译.北京:北京大学出版社,2002.

[4] ABRAMS M H.镜与灯:浪漫主义文论及批评传统[M].郦稚牛,译.北京:北京大学出版社.

[5] BAKER J R.From Imitation to Rhetoric: The Chicago Critics[J].Novel: A Forum on Fiction, 1973(6): 197-217.

[6] Bialostosky D H.Booth's Rhetoric, Bakhtin's Dialogics and the Future of Novel Criticism[J]. Novel: A Forum on Fiction, 1985(18): 209-216.

[7] BOOTH W C.The Company We Keep: An Ethics of Fiction[M].Berkeley: University of California Press, 1988.

[8] BOOTH W C.Critical Understanding: The Powers and Limits of Pluralism[M].Chicago and London: The University of Chicago Press, 1979.

[9] BOOTH W C.The Ethics of Forms: Taking Flight with the Wings of the Dove[M].Columbus: Ohio State University Press, 1994.

[10] BOOTH W C.Freedom of Interpretation: Bakhtin and the Challenge of Feminist Criticism [J].Critical Inquiry, 1982(9): 45-76.

[11] BOOTH W C.The Rhetorical Stance[J].College Composition and Communication, 1963 (14): 139-145.

[12] BOOTH W C.The Rhetoric of Fiction[M].Chicago: University of Chicago Press, 1961.

[13] BOOTH W C.The Rhetoric of Fiction[M].Chicago and London: The University of Chicago Press, 1983.

[14] BOOTH W C.The Rhetoric of Fiction and the Poetics of Fiction[J].Novel: A Forum on Fiction, 1968(1): 105-117.

[15] Chatman S.Story and Discourse[M].Ithaca and London: Cornell University Press, 1978.

[16] CRANE R S.The Concept of Plot and the Plot of Tom Jones[M].Columbus: The Ohio State University Press, 2002.

[17] CRANE R S.The Concept of Plot and the Plot of Tom Jones[M].Chicago: University of Chicago Press, 1952.

[18] Culler J.Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature[M]. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1975.

[19] DOWLING W C.Invisible Audience: Peter J.Rabinowitz's "Truth in Fiction" [J].Critical Inquiry, 1979(5): 580-584.

[20] HERMAN D, JAHN M, MARIE-LAURE R.Routledge Encyclopedia of Narrative Theory [M].London and New York: Routledge, 2005.

[21] KEARNS M.Rhetorical Narratology [M].Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1999.

[22] KINCAID J R, PHELAN J.What Do We Owe Text? Respect, Irreverence, or Nothing at All? [J].Critical Inquiry, 1999(25): 758-783.

[23] LONGHURST D.A Response to Peter Rabinowitz[J].Critical Inquiry, 1986(12): 597-600.

[24] MCLARREN J.Review of Living to Tell about It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration[J].Studies in the Novel, 2006(38): 377-379.

[25] NANCY P R.The Critical Balance: Reader, Text and Meaning[J].College English, 1980(41): 924-932.

[26] NELLES W.Historical and Implied Authors and Readers[J].Comparative Literature, 1993(45): 22-46.

[27] NUNNING A F.Reconceptualizing Unreliable Narration: Synthesizing Cognitive and Rhetorical Approaches[M].Blackwell Publishing, 2005.

[28] NUNNING V.Unreliable narration and the historical variability of values and norms: the Vicar of Wakefield as a test case of a cultural-historical narratology[J].Style, 2004(summer).

[29] OLSON G.Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators[J].Narrative, 2003(11): 93-109.

[30] PHELAN J.Living to Tell about It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration[M].Ithaca and London: Cornell University Press, 2005.

[31] PHELAN J.Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology [M]. Columbus: Ohio State University Press, 1996.

[32] PHELAN J.Reading People, Reading Plots: Character, Progression, and the Interpretation of Narrative[M].Chicago and London: The University of Chicago Press, 1989.

[33] PHELAN J.Worlds from Words: A Theory of Language in Fiction[M].Chicago and London: The University of Chicago Press, 1981.

[34] PIZER D.Review of The Rhetoric of Fiction[J].College English, 1967(28): 470-475.

[35] PRINCE G.A Dictionary of Narratology[M].Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1987.

[36] PRINCE G. Narratology: The Form and Function of Narrative [M]. Berlin: Mouton Publishers, 1982.

[37] RABINOWITZ P J.Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Interpretation [M].Ithaca and London: Cornell University Press, 1987.

[38] RABINOWITZ P J.The Turn of the Glass Key: Popular fiction as Reading Strategy[J]. Critical Inquiry, 1985(11): 418-431.

[39] RABINOWITZ P J.Truth in Fiction: A Reexamination of Audiences[J].Critical Inquiry, 1977(4): 121-141.

[40] RABINOWITZ P J. Who Was That Lady? Pluralism and Critical Method [J]. Critical Inquiry, 1979(5): 585-589.

[41] RICHTER D H.Fable's End: Completeness and Closure in Rhetorical Fiction[M].Chicago & London: The University of Chicago Press, 1974.

[42] RIGGAN W.Picaros, Madmen, Naifs, and Clowns: The Unreliable First-person Narrator [M].Norman: University of Oklahoma Press, 1981.

[43] RIMMON-KENAN S.Narrative Fiction: Contemporary Poetics[M].London and New York: Routledge, 1983.

[44] SACKS S. Fiction and the Shape of Belief [M]. Berkeley: University of California Press, 1964.

[45] YACOBI T.Authorial Rhetoric, Narratorial(un)reliability, Divergent Readings: Tolstoy's Kreutzer Sonata[M].Blackwell Publishing, 2005.

第五章

[1] 热奈特.叙事话语 新叙事话语[M].王文融,译.北京:中国社会科学出版社,1990:115-117.

[2] 申丹.叙事结构与认知过程:认知叙事学评析[J].外语与外语教学,2004(9): 1-8.

[3] 唐伟胜.错乱的世界 错层的叙述:评《大大方方的输家》的叙述层次[J].四川外语学院学报,2006(1): 46-50.

[4] 唐伟胜.范式与层面:国外叙事学研究综述[J].外国语,2003(5): 60-66.

[5] 唐伟胜.性别政治,身份建构与叙事形式:西方女性主义叙事学的理论起源及发展[J].文学理论前沿,2007(6).

[6] 唐伟胜.叙事性的认知图式及认知基础[J].四川外语学院学报, 2005(3): 62-65.

[7] 唐伟胜.叙事研究中的认知取向[J].天津外国语学院学报, 2005(1): 35-40.

[8] BRADLEY R, SWARTZ N.Possible Worlds: An Introduction to Logic and its Philosophy [M].Indianapolis, 1979.

[9] COHN D.Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction[M]. Princeton: Princeton University Press, 1978.

[10] COOK G.Discourse and Literature: The Interplay of Form and Mind[M].Oxford: Oxford University Press, 1994.

[11] CULLER J.Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the study of literature[M]. London: Routledge and Kegan Paul, 1975.

[12] CULPEPER J. A Cognitive stylistics approach to characterization [M]. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2002.

[13] CULPEPER J. Cognitive Stylistics: Language and Cognition in Text Analysis [M]. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2002.

[14] DOLEZEL L.Herterocosmica: Fiction and Possible Worlds[M].Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1998.

[15] DOLEZEL L.Possible Worlds of Fiction and History[J].New Literary History, 1998(29): 785-809.

[16] ECO E.The Role of the Reader: Exploration in the Semiotics of Texts[M].Bloomington: Indiana University Press, 1984.

[17] EMMOTT C. Narrative Comprehension: a Discourse Perspective [M]. Oxford: Oxford University Press, 1997.

[18] FAUCONNIER G.Mappings in Thought and Language[M].New York: Cambridge University Press, 1997.

[19] FLUDERNIK M.Towards a"Natural"Narratology[M].London: Routledge, 1996.

[20] FOWLER R.Linguistics and the Novel[M].London: Oxford University Press, 1977.

[21] FREEMAN M H.Poetry and the Scope of Metaphor: Toward a Cognitive Theory of Literature [M].Berlin and New York: Mouton de Gruyter, 2003.

[22] GAVINS J, STEEN G. Cognitive Poetics in Practice [M]. London and New York: Routledge, 2003.

[23] HALLIDAY M A K.Linguistic Function and Literary Style: An Inquiry into the Language of William Golding's The Inheritors[M].New York: Oxford University Press, 1971.

[24] HERMAN D. Genette Meets Vygotsky: Narrative Embedding and Distributed Intelligence

[J].Language and Literautre, 2006(15): 357-380.

[25] HERMAN D.Hypothetical Focalization[J].Narrative, 1994(2): 53-230.

[26] HERMAN D.Narrative and Cognition in Beowulf[J].Style, 2003(37): 177-203.

[27] HERMAN D. Narrative: Cognitive Approach [M]. London and New York: Routledge, forthcoming.

[28] HERMAN D.Narrative Theory and the Cognitive Sciences[M].Stanford: CSLI, 2003.

[29] HERMAN D.Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis[M].Columbus: Ohio State University Press, 1999.

[30] HERMAN D.Stories as a Tool for Thinking[M].Stanford: CSLI, 2003.

[31] HERMAN D.Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative[M].Lincoln: University of Nebraska Press, 2002.

[32] HERMAN D, JAHN M, MARIE-LAURE R.Routledge Encyclopedia of Narrative Theory [M].London and New York: Routledge, 2005.

[33] LANSER S. Fiction of Authority: Women Writers and Narrative Voice [M]. Ithaca and London: Cornell University Press, 1992.

[34] LEECH G N, SHORT M H.Style in Fiction[M].London: Longman, 1981.

[35] LEVI-STRAUSS C.The Structure Study of Myth[M].New York: Anchor, 1955.

[36] JAHN M.Cognitive Narratology[M].London and New York: Routledge, 2005.

[37] JAHN M. Frames, Preferences, and the Reading of Third-person Narratives: Towards a Cognitive Narratology[J].Poetics Today, 1997(18): 441-468.

[38] JAHN M."Speak, friend, and enter": Garden Paths, Artificial Intelligence, and Cognitive Narratology[M].Seattle: University of Washington Press, 1967.

[39] MANDLER J M.Stories, Scripts, and Scenes: Aspects of Schema theory[M].Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum, 1984.

[40] MCCAWLEY J.Everything That Linguists Always Wanted to Know About Logic(But Were Shamed to Ask)[M].Chicago: Chicago University Press, 1978.

[41] PALMER A.Fictional Minds[M].Lincoln: University of Nebraska Press, 2004.

[42] PALMER A.The Mind Beyond the Skin[M].Standford: CSLI, 2003.

[43] PHELAN J. Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology [M]. Columbus: Ohio State University Press, 1996.

[44] PHELAN J.Reading People, Reading Plots: Character, Progression, and the Interpretation of Narrative[M].Chicago and London: The University of Chicago Press, 1989.

[45] RABINOWITZ P J.Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Interpretation [M].Ithaca and London: Cornell University Press, 1987.

[46] RONEN R. Possible Worlds in Literary Theory [M]. New York: Cambridge University

Press, 1994.

[47] MARIE-LAURE R. From Parallel Universes to Possible Worlds: Ontological Pluralism in Physics, Narratology, and Narrative[J].Poetics Today, 2006(27): 74-633.

[48] MARIE-LAURE R. Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory [M]. Indiana: University Bloomington and Indianapolis Press, 1991.

[49] SCHANK R C, ABELSON R.Scripts, Plans, Goals and Understanding[M].Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum, 1977.

[50] SCHNEIDER R.Towards a Cognitive Theory of Literary Character: The Dynamics of Mental-Model Construction[J].Style, 2001(35): 607-640.

[51] SELDEN R A.Reader's Guide to Contemporary Literary Theory[M].Kentucky: University Press of Kentucky, 1986.

[52] SEMINO E. A Cognitive Stylistic Approach to Mind Style in Narrative Fiction [M]. Amsterdam: John Benjamins, 2003.

[53] STERNBERG M.Universals of Narrative and Their Cognitivist Fortunes (I) [J]. Poetics Today, 2003(24): 297-395.

[54] STOCKWELL P. Cognitive Poetics: An Introduction [M]. London and New York: Routledge, 2002.

[55] TURNER M.The Literary Mind[M].New York, Oxford: Oxford University Press, 1996.

[56] WARHOL R. Having a Good Cry: Effeminate Feelings and Pop-Culture Forms [M]. Columbus: Ohio State University Press, 2003.

[57] WEBER J J.A New Paradigm for Literary Studies, Or: the Teething Troubles of Cognitive Poetics[J].Style, 2004(38): 19-515.

[58] ZUNSHINE L.Theory of Mind and Experimental Representations of Fictional Consciousness [J].Narrative, 2003(11): 91-270.

第六章

真假难辨的“文本真实世界”——论雷蒙·卡佛《这么多水离家这么近》的“不确定式”结尾

ARAI K.Who Controls the Narrative? A Stylistic Comparison of Different Versions of Raymond Carver's “So Much Water So Close to Home”[J].Style,2007(41):41-319.

BETHEA A F.Technique and Sensibility in the Fiction and Poetry of Raymond Carver[M].New York: Routledge,2001.

CAMPBELL E. Raymond Carver: A Study of the Short Fiction [M]. New York: Twayne Publishers,1992.

CARVER R. Where I'm Calling From: New and Selected Stories [M]. New York: Vintage Books,1989.

DOLEZEL L.Herterocosmica: Fiction and Possible Worlds[M].Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press,1998.

HALLETT C W. Minimalism and the Short Story: Raymond Carver, Amy Hempel, and Mary Robison[M].New York: The Edwin Mellen Press,1999.

LEYPOLDT G. Reconsidering Raymond Carver's 'Development': The Revision of "So Much Water So Close to Home"[J].Contemporary Literature,2002(XLIII):41-317.

LYONS B,OLIVER B. An Interview with Bobbie Ann Mason[J]. Contemporary Literature, 1991(32):449-470.

MAY C E.The New Short Story Theories[J].Athens: Ohio University Press,1994.

RYAN ML. Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory[M]. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press,1991.

SALTZMAN A M. Understanding Raymond Carver[M]. Columbia: University of South Carolina Press,1988.

SCOFIELD M.The Cambridge Introduction to the American Short Story[M].New York: Cambridge University Press,2006.

抑郁而疯癫的叙事声音——论《被中断的女孩》中的“自我”及其叙事建构

许德金.身体、身份与叙事:身体叙事学刍议[J].江西社会科学,2008(4).

BROCKMEIER J, CARBAUGH D. Narrative and Identity: Studies in Autobiography, Self and Culture[M].Amsterdam: John Benjamins Publishing Company,2001.

BRUSS E W. Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Literary Genre[M].Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press,1976.

COUSER T. Recovering Bodies: Illness, Disability, and Life Writing[M]. Madison: The University of Wisconsin Press,1997.

CHARON R. Narrative Medicine: Honoring the Stories of Illness[M]. New York: Oxford University Press,2006.

CHEEVER A. Prozac Americans: Depression, Identity, and Selfhood[J]. Twentieth Century Literature,2006(46):346-368.

EAKIN P J. What Are We Reading When We Read Autobiography? [J]. Narrative, 2004(2): 32-121.

EGAN S.Patterns of Experience in Autobiography[M].Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press,1984.

FRANK A. The Wounded Storyteller: Body, Illness, and Ethics[M]. Chicago: University of Chicago Press,1995.

FREEMAN M. Rewriting the Self: History, Memory, Narrative[M]. London and New York: Routledge,1993.

HAWKINS A. Reconstructing Illness: Studies in Pathography [M]. West Lafayette: Purdue University Press, 1993.

JOSSELSONR, LIEBLICH A. The Narrative Study of Lives [M]. Newbury Park, London, New Delhi: SAGE Publications, 1993.

KAYSEN S.Girl, Interrupted[M].New York: Tuttle Bay Books, 1993.

KLEMENSN. Girl, Interrupted: A Comparison of Book and Movie [D]. American Studies - Literature, 2002.

LANGELLIER K M, PETERSON E E. Performing Narrative: The Communicative Practice of Storytelling[M].Philadelphia PA:Temple University Press, 2003.

PASCAL R.Design and Truth in Autobiography[M].London: Routledge & Kegan Paul, 1960.

RUDNYTSKY P. Psychoanalysis and Narrative Medicine [M]. Albany: State University of New York Press, 2008.

SELDEN R.A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory[M].Kentucky: University Press of Kentucky, 1986.

SONTAG S.Illness as Metaphor[M].New York: Farrar, Straus & Giroux, 1978.

"极简主义"的叙述困境及其解决——《洗澡》与《一件好事儿》比较

李公昭.论卡佛短篇小说简约中的丰满[J].当代外国文学,2005(3):28-121.

吴富恒,陆凡.美国小说的生存与短篇小说的畅销[J].当代外国文学,1996(3):99-104.

BETHEA A F.Technique and Sensibility in the Fiction and Poetry of Raymond Carver[M].NY: Routledge, 2001.

BONETTI K.Ray Carver: Keeping It Short[J].Saturday Review, 1983(9):3-21.

CAMPBELL E. Raymond Carver: A Study of the Short Fiction [M]. New York: Twayne Publishers, 1992.

CARVER R.Fires: Essays, Poems, Stories[M].Santa Barara: Capra Press, 1983.

CARVER R. What We Talk About When We Talk About Love [M]. New York: Vintage Books, 1982.

CARVER R. Where I'm Calling from: New and Selected Stories [M]. New York: Vintage Books, 1989.

HALLETT C W. Minimalism and the Short Story: Raymond Carver, Amy Hempel, and Mary Robison[M].New York:The Edwin Mellen Press, 1999.

LEVY A.The Culture and Commerce of the American Short Story [M]. New York: Cambridge University Press, 1993.

MAY C E.The New Short Story Theories[M].Athens: Ohio University Press, 1994.

MCCAFFERY L, GREGORY S. An Interview with Raymond Carver [M] // Alive and Writing: Interviews with American Authors of the 1980s. Urbana: University of Illinois Press, 1987.

MEYER J.Minimalism[M].London: Phaidon Press Limited,2000.

SCHUMACHER M.After the Fire, into the Fire: An Interview with Raymond Carver[M]//Reasons to Believe: New Voices in American Fiction,NY: St.Martin's,1988.

NESSETK.The Stories of Raymond Carver: a Critical Study[M].Athens: Ohio University Press,1995.

SALTZMANA M.Understanding Raymond Carver[M].Columbia: University of South Carolina Press,1988.

SCOFIELD M.The Cambridge Introduction to the American Short Story[M].New York: Cambridge University Press,2006.

SIMPSON M,BUZBEE L.Raymond Carver,Writers at Work:The Paris Review Interviews[M].NY:Viking Press,1986:299-327.

TROMP H.Any Good Writer Uses His Imagination to Convince the Reader[J].Haagse Post,1984(4):3-40.

附录 1

[1] BOOTH W C.The Company We Keep[M].Berkeley: Univ.of California Press, 1988.

[2] BOOTH W C.The Rhetoric of Fiction[M].Chicago: Univ.of Chicago Press, 1961.

[3] BROOKS C.Irony as a Principle of Structure[M].New York: Harper, 1951: 729-741.

[4] BUELL L.Introduction: In Pursuit of Ethics[J].PMLA, 1999(1): 7-19.

[5] NEWTON A Z.Narrative Ethics[M].Cambridge: Harvard University Press, 1995.

[6] NUSSBAUM M.Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature[M].Oxford & New York: Oxford University Press, 1990.

[7] PHELAN J, RABINOWITZ P J.A Companion to Narrative Theory[M].Oxford: Blackwell Publishing, 2005.

[8] PHELAN J.Experiencing Fiction: Judgments, Progressions, and the Rhetorical Theory of Narrative[M].Columbus: Ohio State Univ.Press, 2007.

[9] PHELAN J.Living to Tell about It: Rhetoric and Ethics of Character Narration[M].Ithaca: Cornell Univ.Press, 2005.

[10] PHELAN J. Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology[M].Columbus: Ohio State University Press, 1996.

[11] RABINOWITZ P J.Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Interpretation[M].Ithaca and London: Cornell University Press, 1987.

[12] WHARTON E.Roman Fever[M].New York: Charles Scribner's Sons, 1997.

[13] WIMSATT JR.Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry[M].Lexington: University of Kentucky Press, 1954.


ISBN 978-7-5100-5972-8

9 787510 059728 >

WS/5972 定价：38.00元